ياسين النصير

أسئلة الحداثة في المسرح

وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية





أسئلة الحداثة في المسرح

وعلاقة الدراما بالميثولوجيا

والمدينة والمعرفة الفلسفية

اسم الكتاب: أسئلة الحداثة في المسرح

اسم المؤلف: ياسين النصيّر

عدد الصفحات: ٤٩٦

القياس: ١٤,٥ + ٢١,٥

١٠٠٠/٢٠١٠م - ١٤٣١هـ



سورية . دمشق . ص ب ٤٦٥٠

تلفاكس: ٢٣١٤٥١١ ١١ ٩٦٣ +

هاتــــف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣+

E-mail: ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

لوحة الغلاف: الفنانة البحرينية

مياسة السويدي

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني ـ دار نينوى

أسئلة الحداثة في المسرح

وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية

ياسين النصير

ياسين النصيّر

- ولد عام ١٩٤١ بمدينة القرنة التابعة لمحافظة البصرة
- تخرج في دار المعلمين الابتدائية عام ١٩٥٩
- انتقل إلى بغداد عام١٩٧٠
- لم يكمل الجامعة المستنصرية فرع علم النفس بسبب ملاحقة أجهزة القمع البعثية له
- حلَّ في هولندا لاجئاً في كانون الثاني ١٩٩٥

الفهرست

مقدمة الطبعة الثانية

لم تمض سنة على صدور الطبعة الأولى من كتابي: «أسئلة الحداثة في المسرح» حيث نفذ من التداول، وهو الكتاب الذي لقي إقبالاً جيداً وكتبت عنه عدة مقالات، بعذ أن أضيف إليه مجموعة من المقالات التي كتبتها خلال العام الماضي، وبالفعل فالكتاب بحلته الجديدة يحتوي على إحدى عشرة مقالة جديدة، مما يجعل الكتاب ملما بأهم إنجازات المسرح العراقي خلال العشر سنوات الأخيرة..

في فضاء المقالات ثمة تطلع نقدي جديد لي وهو أنني أتوق عبر العديد من المقالات وخاصة النقد المسرحي إلى ترسيمة نقدية جديدة للعرض المسرحي كي نؤسس إلى نقلة نوغية جديدة، وهي أن يكون ثمة مرجع مثيولوجي لكل عرض مسرحي أولاً، وهذا المرجع يثبّت أقدام أي نص حديث على أرضية مجربة، كما يتيح للمخرج وللكاتب التفكير بأن أي نص حديث ليس مقطوع الجذور عن تاريخ الإنسان على أرض الرافدين، كما أدعو ثانياً لأن يحمل النص المسرحي بعداً جديداً هو البعد ألمعرفي، ويشكل هذا البعد تطور في مفهوم الكتابة المسرحية التي عليها أن تحمل بالاضافة إلى موضوعها بعداً فلسفياً حتى لو كانت تتحدث عن قضية محلية وشعبية، أما البعد الثالث الذي اقترحه على أية كتابة مسرحية، وخاصة المسرحية العراقية، أن تعكس طابع المدينة، فالمسرح ابن المدينة ونتاج لعلاقاتها ومؤسساتها وثقافتها وأمكنتها وحياتها، وهذا

البعد يشكل أرضية أخرى مهمة وهي أن المدينة لا تشكل حاضنة للحداثة فقط، بل تؤسس للغة درامية شديدة الكثافة والتعقيد..

هذه ليست مقترحات مفروضة على الكتابة المسرحية والإخراج، وإنما هي نتيجة جدلية لعلاقة الدراما بالمثيولوجيا، والمدينة والمعرفة الفلسفية، وفي ثقافتنا نجد أن هذه المكونات الثلاثة مهيأة تماماً لأن تمنح أية مسرحية عمقاً لموضوعها كي تصوغ من جديد نقلة متميزة في المسرحية العراقية توازي تلك النقلة الكبيرة التي حدثت في مسرح السبعينات وأوائل الثمانينات..

ياسين النصير

بغداد

٢٠٠٩/١١/٢٠

مقدمة الطبعة الأولى

شغلتني أسئلة الحداثة في المسرح، منذ ابتدأت الكتابة النقدية عن العروض المسرحية، وكان ذلك قبل أربعين عاماً تقريباً، يوم لم تكن معرفتنا بالمسرح، غير أن يكون ثمة نص ومخرج وممثلون وصالة وجمهور. وبوصف ذلك فعالية إجتماعية نحضرها قبل أن تكون فاعلية فنية. لكن ما شغلني أكثر في سؤال المسرح هو علاقتي به التي تمتدإلى وراء إلى مرحلة الدراسة الثانوية، يوم كنت طالبا في الصف الثالث المتوسطة في ثانوية القرنة للبنين وكان ذلك عام ١٩٥٦ شاهدت لأول مرة في حياتي، مسرحية مازلت أشعر بالرهبة كلما تذكرت مشاهدها، تلك هي مسرحية " فاوست" لغوته. وقد مثلها طلبة الصف الرابع الاعدادي، ومن بينهم من أصبح علماً ثقافياً بارزاً كالناقد الدكتور خيري الضامن والناقد صبري هادي وطلبة آخرون لا أتذكر أسماءهم الآن. ومنذ ذلك التاريخ اصبح المسرح يعيش معي، ذاكرة وفناً ومجالاً للحوار مع الزمن. تشكلت تلك الصورة ونحن في الخمسينات، وكان بعضنا يعرف غوته وفاوست والحداثة، وطرق التجارة، ومفستوفيلس، لا بل كانت المعرفة أعمق من ذلك، عندما نعرف أن الأحلام البشرية ومشاريع التحديث ورؤية العالم، يكمن التحقق منها. ثم نعرف كيف يتم تمثيل هذا كله على المسرح، وإقناع مجموعة من الطلبة والمدرسين في منطقة معزولة من العالم، تقع في ملقى نهري دجلة والفرات بمضامينه.كان عالم الخمسينات ينمو مع أحلامنا في الدراسة والتغيير الثوري. نهتف

بسقوط حلف بغداد، وفي الوقت نفسه نمثل فاوست على رحلات صفوفنا الدراسية.

ما بقي من تلك المسرحية هو صورة مفيستوفيليس، وهو يرتدي السواد الفضفاض وقبعته الطويلة، ويخرج من تحت الطاولة، معلناً هيمنة الشرور على العالم، هذه الصورة التي ولّدت فيّ الكآبة، لم أفهمها إلا مؤخراً، من أن مفيستوفيليس كان يتحدى فاوست، بان الروح هي المطلق، وأن الحداثة لا يمكنها أن تسير على قدم واحدة بدون الروح. وقائلاً إن المزاوجة بين الروح والعلم هي ملازم التحديث. هذا ما قامت عليه فلسفة القرن التاسع عشر، هيجل في الروح المطلق وماركس في المادية، وقبلهما، في النصف الأول من القرن التاسع عشر ١٨٣١ زاوج غوته بين الروح والعلم في مسرحية فاوست التي أعتمد فيها على نصوص قديمة كتبت عن فاوست تمتد إلى القرن السادس عشر، حيث سبق وان تناوله يوهان سيبيس في كتابه "فاوست" ١٥٨٧، وكريستوفر مارلو "التاريخ المأساوي لفاوست" ١٥٨٨. فالمسرح إذن هو تنويع على تاريخ الأحداث ، هكذا فهمنا المسرحية ونحن طلبة نهتف ضد الأحلاف العسكرية في منطقة الشرق الاوسط وعلى رأسها "حلف بغداد ١٩٥٤". وعرفنا أن الشرور هي من صنع البشر. هكذا فعل شكسبير في تاريخ بلوتارك عندما أعاد صياغته برؤية تراجيديا بشرية، تتحكم بها إرادات السلطة والأقدار، وهكذا فعل برشت في الحكايات الصينية، حين وجدها طاقة غير ناضبة وهي تعيد صياغة حياتنا من جديد، وهكذا فعل الطيب الصديقي وقاسم محمد في مدونات التاريخ العربي، وهكذا أعاد صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط، - في المسرح الشعري-، وسعد الله ونوس وعادل كاظم في مفهوم الحكاية، ويعقوب شدراوي وهو يعيد

تركيب الصورة الشعبية العربية في مآسيها المعاصرة. فالحداثة إذن هي تصور قبل أن تكون لغةً، وهيعمل قبل أن تكون أحلاماً، وسياقات جديدة نضع فيها أحلامنا، قبل أن تكون مشاريع على الورق.

تأتي بعدها قراءاتي اليومية للمسرح ونصوصه، ولما وجدت والتي لم اجد فيها إلا نافذة تتسع كلما مضيت في القراءة حتى إذا ما إستوى قلمي على شيء من الفهم، كتبت نقداً عن العروض ثم أخرجت كتباً نقدية حتى أصبحت مساهماتي ابتداء بعد الدراسة الأكاديمية للدكتور علي الزبيدي التي واحدة من ثقافة المسرح العراقي. وإذ تواصلت بإنتقالي إلى بغداد مع المسرح، حيث عشت بين خشباته ونصوصه وتمارينه وثقافته وصحافته، وجدت نفسي في خضم عملية اجتماعية فنية كبيرة ما تزال تعيش معي وأعيش معها بوصفها طاقة مولدة لفهم الآخر .

اليوم أجد نفسي في هذا المقال / الكتاب شيئاً جديداً، نحن الآن في أوربا مهاجرون إليها مرغمين، وقد جئناها ونحن كبار السن، فبات علينا كي نفهم فن الحياة فيها، أن نفهم حجمنا المعرفي؛ ومضيت باحثاً لسنوات عن صالات المسرح الهولندي، وعن الفنانين، وعن النصوص. ولكني ولضعف أدواتي اللغوية لم أجد نفسي في خضم هذه التجربة الغربية، التي لو فهمت أصولها وحرفياتها لازددت معرفة وتقدماً وفهماً أكثر. ثم تجيئ هذه المحاولة في زمن يبدو فيها أن الذاكرة في طريقها للنضوب، لتعيد عليّ شيئا مما إفتقدته في المسرح العربي، مشاهدة ومعايشة، وهي أن أكتب عن تيارات الحداثة في المسرح خلال قرن. وقد يبدو الموضوع موسوعياً وكبيراً بحيث يصعب على شخص مثلي النهوض به. ولكن إختيار زاوية أسئلة الحداثة في المسرح ربما تختصر عليّ الطريق للوصول إلى تيارات الحداثة والتجديد في المسرح العالمي

والعربي بعد أن وفرت تكنولوجيا الإتصال سبل الوصول إلى المعارف المتعلقة بالموضوع بيسر ما كان متوفراً لو بقيت هناك.

لا تقتصر أسئلة الحداثة في المسرح على المسرح الغربي ونماذجه وكتّابه ومخرجيه والعاملين فيه، بل أنها تشمل أيضاً على المسرح العربي وممثليه، وقد وقفت خلال أربعين عاماً على الكثير من تجاربهم، كتبت عنها وحاورت القائمين عليها، وشاهدت ما أستطعت ونظّرت في الذي أراه يستحق التنظير.

أرجو لهذه الدراسة أن تكون جهداً نافعاً أحاول أن أشخص فيه الأسئلة الحديثة التي حملها المسرح تاريخياً في أحشائه كي يطرحها على جمهور الناس المتغير عبر الأمكنة والأزمنة، وصولاً إلا جمهورنا العربي العريض، في سياق تتشكل فيه اسئلة مسرحنا العربي في مجملها عين الحداثة وتصوراتها في القرن العشرين تحديداً.

ياسين النصير
لاهاي ١-٢-٢٠٠٨

الفصل الأول:

أسئلة الحداثة

١- المسرح وأسئلة النهضة

I

حفل أدب القرن التاسع عشر بالإجابة عن الأسئلة الكبيرة، التي ورثها من القرن الثامن عشر. تلك التي تتصل بالحداثة وبالفلسفة، وكان المسرح من بين أكثر الفنون عرضة لإختراق أسئلة القرن التاسع عشر بتداخلها مع أسئلة القرن العشرين بأبعاده وأدواته،لانه المجال الأكثر عرضه للتجديد مع الإبقاء على قدر أكبر من الماضي فيه، فهو في قطيعة وأستمرار مع نفسه، ومع الافكار التي تحيط به. ومن هنا تكون محاولتنا رصد النوى الحداثية في مسرح القرن العشرين بالضرورة رصداً للنوى القديمة في مسرح القرن الثامن عشر والتاسع عشر، ثم في ما يسمى بمسرح ما – بعد – الحداثة، الذي نجده هو الآخر خاضعا لجدلية الثبات والتغيير. فالحداثة في اي فن تقع في منتصف الطريق، بين قديم منسحب، وجديد متقدم.

ركزت الفلسفة في القرن التاسع عشرعلى الإنسان بوصفة المكتشف الأغنى في العصر الحديث، حينما تحرر من الجبرية باختياره للعقل،" تجرأ على استعمال عقلك أنت: ذلك هو شعار الأنوار" كما يقول كانط. وكانت تلك ثورة الإرادة. ففتح الأختيار رؤيته على الواقع، بمختلف ميادينه لتصبح الفسلفة جزء من الممارسة اليومية لقطاعات كبيرة من الناس، ضمن هذا الإطار، ندرك أن اي تجديد في اي جانب من جوانب الحياة، بما فيها الثقافة، يحمل ضمنا تلك الأسئلة. أسئلة " فكر قدر ما

تشاء، وحول كل ما تشاء...إنما أطعْ!"[١] وهذا يعني أن مصائر الإنسان هي موضع السؤال في المسرح،ولكن لمن ستكون الطاعة ؟ هذا هو السؤال الجوهري في نقلة حداثة القرن التاسع عشر. هل ستكون الطاعة للعلم، بعد أن جرد العلم بعض القيم الأيمانية من محتواها". أم هل ستكون للتقنية بعد أن اختصرت مسافات واسعة من التفكير بترويج العولمة؟. أم ستكون للمزاوجة بين الروح والعلم كما فعل غوتة في فاوست؟. من هنا قامت الحداثة في أواسط ونهاية القرن التاسع عشر،على نبوءات فلسفة التنوير التي مهدت لقيام خروقات هائلة وكبيرة في نظم المعرفة القديمة باعتمادها العلم، وفي أساليب القول، وباعتمادها تقنيات حديثة للتوصيل،ثم قامت على نوى التململ والتحديث في ميادين العلوم الوضعية وهي تمتلئ بالحياة الإنسانية وجمالياتها، ثم في التأويل الثقافي لكل مساهمات التاريخ الإنساني، ثم بالخروج على أعراف المقدس واستبعاده دون الإفراط بالنزعة الإلحادية كما يقول هايدغر[٢] والخروج على كلاسيكيات القرون الماضية في ميادين بناء الدولة، والنظم السياسية، والقانونية والعمرانية والثقافية، والمعرفية، ثم منح دور أكبر للأكاديميا، لتأخذ على عاتقها مهمة تحديث الدرس الفلسفي وإشاعته.لقد كان التنوير هو جوهر سؤال المعاصرة: كيف نستثمر تقنيات العلوم في تحديث المسرح؟.

II

تفرض حركات الحداثة الثلاث مستوياتها على العالم كله،"المستوى التقني/الاقتصادي، والمستوى القانوني/ السياسي، والمستوى النفسي /الثقافي"[٣]. كما يشخص دانيال هيرفيوليجي مستويات الحداثة.. إن

محاولة أدامة البحث في العقل الإنساني، هي جزء من مهمة المسرح الحديث،وأن الإكثار من الأسئلة لايجاد حلول قانونية للمشكلات الاجتماعية، هي أيضا من صلب المسرح الحديث، وإن توفر ظروف تقنية وأدوات حديثة لإيصال فكرة النص لقطاعات واسعة من البشر وفي مناطقهم البعيدة هي الأخرى جزء من حداثة المسرح، وإن فهم الناس لما يدور حولهم من قضايا سياسية واقتصادية وطرق تعامل مع الشعوب، هي أيضاً من مهمات حداثة المسرح. ولذا فلم بعد مسرح اليوم نصاً يعرض في صالة مغلقة، ولا هو ممثلين ومخرج وخشبة تبنى في مدينة ما، بل هو حلقة تاريخية في صراع الأفكار، هو مجس حضاري لرؤية ما يعتمل في المجتمع والفكر والفن. من هنا تطلبت مهمة المسرح أداوت تقنية حديثة، وطرحاً فكرياً عقلياً جديداً، ولغة تبحث عن الجذور. هذه الديمومة من المسؤولية التاريخية ولدت أشكالاً من التجارب الفكرية والفنية لرؤية حركة الإنسان بطريقة مغايرة لما كان يراها مفكرو القرون السابقة. وعبثا نضع مراحل أومفاصل بين التواريخ في مسيرة المسرح، فسلسلة التطور لم تنقطع فيه، وأساليب التفكير بمصائر الإنسان لم تعرض على طريقة واحدة. مادام الإنسان نفسه يتجدد عبر مفاصل تجريبية مهمة. ففاعلية مسرحية مثل "أوديب ملكا"، والتي أنتجت في عصور اليونان القديمة، كمنت في طرحها سؤال الوجود نفسه، الإنسان بمواجه قدره، في حين أن مسرحية "ماراصاد" التي اعدها بيتربروك والتي أنتجت في القرن العشرين عالجت مشكلة الإنسان في مواجهة الحرية. وعلى أن المسرحيتين تتمحوران حول الجنس، إلا أن الجنس فيه كان طريقاً لبحث ماهية الوجود نفسه. وإذن، فإن مشكلة المسرح المعاصر لا تكمن في بحثه عن الحرية: حرية النص، حرية الاخراج،

حرية الجسد، حرية التأويل، وحرية الشكل، فقط، بل عن الوجود نفسه. وبهذا المفهوم الشامل الذي يتعلق بكل مصائر البشر منذ آدم وحتى يومنا هذا، نجد المسرح يتحرك باتجاهنا نحن الذين نعيش في العالم الثالث المتأخر بأسئلته عن الغرب.. من هنا تصبح ديمومة أسئلة المسرح عندنا ضرورة تاريخية ..

III

ربما يكون الوقت الآن متأخراً للحديث عن وجود سؤال فلسفي للمسرح العربي. لقد طرح المسرح في أوربا هذه الأسئلة وأجاب عنها، وعمق إحساسنا بأنه جزء من بيئة اجتماعية أوسع من خشبة المسرح. في حين لم نجرؤ بعد في المجتمعات العربية على طرح مثل هذه الأسئلة. إن على المسرح العربي في القرن الحادي والعشرين، وهو يبني تصوراته على خشبة الواقع اليومية أن يعيد تشكيل وعينا بالمصائر لإنسانية الكبيرة: الوجود، العدم، الإنسان، الحضارة، الدين، العلم، الجغرافيا، التصنيع، الاستعمار، السياسة، القانون، السلطة، الأسواق، الإنتاج، المستهلك.. الخ. وهي: مصائر ليس من السهولة تجنبها لمجرد أننا لم نستطع الوصول إليها. وليس من السهولة الخوض فيها دون وجود آليات معرفية أخرى. إن المسرح، ونتيجة لطبيعة امكاناته في التوصيل وتعدد لغاته الفنية، يضعنا في وسط هذه الدائرة الكبيرة، ويحثنا على الاهتمام بها، ليس من أجل أن يطهرنا من أتعابنا وآثامنا، بل من أجل أن نشارك نحن كعرب في صياغة الأسئلة المصيرية التي تدور حولنا.

يبقى حديثنا عن هذه الضرورة في مجتمعاتنا العربية أكثر جدوى من المجتمعات الغربية، لأننا ما نزال في بداية تفهمنا للحداثة، بينما تنتقل

المجتمعات الغربية إلى مرحلة ما بعد الحداثة.. إن نظرة بسيطة لبداية التحديث في مجتمعاتنا العربية جاءت نتيجة ما احدثته غزوة نابليون لمصر،وفتح طرق التجارة العالمية عبر قناة السويس إلى الشرق، فكانت مصر ولبنان وسوريا والعراق على وجه التحديد، هي البلدان الأكثر تاثراً بحضارة الغرب، وبالمعنى الأشمل، كانت بداية النهضة كانت اقتصادية/سياسية، ثم تعمقت بوجود شخصيات لعبت أدواراً فاعلة، مثل جمال الدين الأفغاني الذي لم يكن معادياً للعثمانيين فحسب، وإنما صورهم على أنهم معطلين للنهضة الفكرية في المنطقة. من هنا جاء ميله للفرنسيين والانجليز كجزء من تحسسه أن النهضة لا تقوم إلا بأطر علمية حديثة، ميدانها الإقتصاد /التجارة وعمادها الإنسان /الثقافة وحقيقتها بناء منظومة قانونية /سياسية حديثة. وبالرغم من أن هذه النهضة جوبهت بمعارضة قوية من قبل العثمانيين والتيارات الإسلامية المتشددة، لكن الوضع الداخلي لتركيبة الفئات المتنورة فرض حقيقته على مسار المجتمعات العربية لاحقاً.

٢- مفهوم الدراما وتوصيفها

I

قبل الخوض بأسئلة الدراما،علينا أن نعرج على مفهومها الذي خضع أكثر من غيره إلى التحول والتنوع، ولعل أول المتغيرات التي حدثت في المسرح كانت تنصب على مفهوم الدراما نفسه، وميادين عملها من بعد. وسنجد لدى التأمل أن الدراما بعد أن استقرت في القرن التاسع عشر على شيء من الوضوح، ستشهد في القرن العشرين تنوعاً في مفاهيمها بحيث تقترب كثيراً من مفهوم الشعرية اليوم. وإذن ماهي الدراما؟

في البدء، يمكننا أن نضع التوصيف العام التالي للدراما والدرامي، وهو توصيف نقدي. تعني كلمة الدراما "المسرحيات"، بينما تعني كلمة الدرامي صفة المسرحيات[1].. والدرامي صفة، تطلق على نصوص غير مسرحية أيضاً. لكن الدرامي في المسرحية أقرب إلى التوصيف الدقيق منها في النصوص الأخرى، فالدرامي تعني أيضاً، وضمن بنائها المجازي،" الإستخدام الشعري – الخلاق للغة" كما يصفها دكتور ليفز[2]. بمعى إن الدرامية صفة قارة في كل الفنون. ويمكنك أن توسع من دائرة الإستخدام الشعري للدرامي عندما تعتمد في النصوص المسرحية على المفارقة. فالمفارقة أقرب إلى الدرامي منها إلى الدراما، بوصفها تكويناً قائماً بذاته يعني المعنى وضديده في الوقت نفسه.

قطعت الدراما القرن الثامن عشر كله وهي تبحث لها عن موقع ما بين التراجيديا والكوميديا. وتتحدث الدراسات عن أن الدراما كمفهوم قد إتضحت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي فرنسا على وجه

التحديد. وهي ليس صنفاً أدبياً مثل التراجيديا والكوميديا، بل هي تكوين غائر في هذين الصنفين دون أن تنتمي لأحدهما دون الآخر. وقد اعتبرها مفكرو القرن الثامن عشر جنساً جديداً، لكنهم سرعان ما تراجعوا بعد أن وجدوا أنها ليست جنساً ولا نوعاً، بل شيء ما يتغلغل في التراجيديا وفي الكوميديا على حد سواء. ولوأننا عدنا لأرسطو، فإننا سنجده وهو يركز في كتاب الشعر على المأساة ويصفها بقوله: "فالمأساة، إذن، محاكاة فعل يتصف بالجدية وكذلك، لكونه ذا حجم، يتصف بالكمال في ذاته، بلغة ذات لواحق ممتعة، يؤتي بكل نوع منها منفرداً في أجزاء العمل،في شكل درامي لا قصصي، وفي أحداث تثير الأشفاق والخوف فتبلغ بوساطتها إلى تطهرها من تلك المشاعر."[٣] وتلفت هذه المقطوعة نظرنا إلى أن الشكل الدرامي يعني شكلا غير قصصي، شكلاً قائماً على " تقليد الأشخاص العاملين"[٤]، كما يشير إلى ذلك ميشال ليور. ولننتبه إلى كلمات " تقليد – أشخاص –عمل " وهي مفردات جدلية وليدة ثقافة مجتمع القرن الثامن عشر، حيث بدأت بوادر نهضة علمية تقوم على تقسيم العمل، بعد الثورة الصناعية الكبيرة وظهور تيارات فلسفية حديثة مثل السان سيمونية والماركسية. ولذلك، فهي كلمات تحيل على المجتمع أكثر مما تحيلنا على نص مسرحي. فمثل هذه الكلمات تقال للتعريف، وليست لتشخيص بنية مفهوم. وتشير كتابات القرن الثامن عشر أن الدراما كمفهوم مستقر وكفن متميز عن سواه غير موجودة في أسس النظريات الغربية حول المسرح[٥]، بل هي جزء من بينة التراجيديا والكوميديا. ويعرف لويس سيباستيان الدراما بأنها" الكلمة الجماعية، الكلمةالأصلية، الكلمة الصحيحة"[٦] ويؤكد على أنها "نوع جديد"[٧]. ونلاحظ هنا أن مفهوماً جديداً قد أسبغ عليها.هذا المفهوم،

مستمداً من ماهية الكلمة فـ "الكلمة "هنا تعبير ديني قبل ان تكون تعبيراً لغوياً أو إجتماعياً أو اقتصايدياً " في البدء كانت الكلمة" الكلمة تعني الفعل الأول،ولذا يتم التركيز فيها على: - الجماعي - الأصيل - الصحيح. وربمايكون لويس سباستيان أول من أطلق على الدرما " نوع".

نحن إذا أمام تصورين يتضافران في القرن الثامن عشر على توصيف الدراما : تصور يعود بها على أنها شكل، وأنها تقليد للعاملين؛ وتصور ثان يعود بها إلى أنها "كلمة" أولى فيها بعد جماعي، وأصالة وصحة. ويقول فكتور هوغو في كتابه عن شكسبير" إن الدراما شكل غريب من أشكال الفن"(٨).وهذا مفهوم جديد يضيفه هوغو إليها باعتبارها شكلاً غريباً ومن أشكال الفن. فالغرابة تعني وجود شيء ما غيرمألوف سابقاً، لكنه غير مستقل أيضاً. أما الشكل فهو الصناعة الفنية الجديدة التي تحمل نوى التغيير للأشكال التراجيدية والكوميدية، ولكنه ما يزال بعد متعلقاً بأثواب النمط القديم. هذا التطور في المفاهيم سوف يعطي الدراما أفقاً معرفياً أوسع كي تكشف عن نوى التغيير في داخلها. ومجمل ما قيل هو: أن أية مسرحية لا بد وأن تكون الدراما فيها جزءً من بنيتها الفنية والتعبيرية. فهي شكل جديد يستوطن الشكل القديم. وهي أشبه ما تكون بالنسغ الذي يغذي شرايين النص دون أن يكون مستقلا بذاته. ويلخص معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الدراما بقوله: هي "المسرحية الجادة التي لا يمكن إعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية "(٩).

سيقودنا هذا المفهوم الجديد الغامض – المسرحية الجادة – إلى مصطلح أكثر غموضا وهو " الدراماتيكية " و" الدرامي" لقد عرف غوته في كتابه المسرح والوجود "الموت وكأنه دراماتيكي"(١٠) اذن نحن أمام غموض

ومغزى مبهم، وقوة داخلية لا نعرف ما هي الدراماتيكية،ولكننا نستلمس المفهوم وكأنه يقترب من التراجيديا والكوميديا. ثمة فرز فني لها دون أن تصل بعد إلى التصنيف الواضح، لكنها وهي تسير في طريق التصنيف الخطر، تقطع النصف الأول من القرن الثامن عشر كله دون أن يكتمل تعريفها، فتبقى غامضة يتلمسها العاملون في التراجيديا وفي الكوميديا كما يتلمسونها في الموت والميلاد والحياة العامة، ويتقربون إليها أكثر عندما يخرجون من المسرحية إلى حياة الشعب. وفي مراحل لاحقة – كما سنرى– سيتوسع فهوم الدراما ليشمل، الحكاية والسيرة والعادات والأعياد والفنون الشعبية، كما يشمل أيضاً التصنيف الطبقي لثقافة المجتمع: دراما برجوازية، ودراما عمالية، ودراما رومانطيقية، ودراما واقعية، ودراما قديمة، ودراما حديثة، وهكذا.. لقد سارت الدراما طوال قرنين من الزمن بمحاذاة التراجيديا والكوميديا، متغلغلة في الأفعال المنبثقة عنهما دون أن تستقل بمفهوم واضح بها حتى يومنا هذا. ففيها كما يقال"سجلات تكميلية للجد والهزل"[١١].

وما ان يمضي النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى بدأت الدراما تستقل على مفهوم شبه واضح، حينما أفرزت لها مفردات قاموسية مثل: "الجمالية، واللذة، ووحدة اللهجة، ووحدة الشعور"[١٢] وهي مفردات غامضة أيضاً وتتناسب وطبيعة المسرح الذي يبحث عن طريق للخروج من التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيين.. وعندما كانت خطوة مهمةقد قطعت نحو التوصيف، نجد ميشال ليور" يقول " فللدراما إذا جماليتها، وهذه الجمالية ما هي في الواقع، إلا حصيلة الميول الراكدة بإبهام في أغلبية المؤلفات الدراماتيكية، وما الصفاء المطلق إلاّ مثلاً أعلى يتحقق بأعجوبة في الروائع الكلاسيكسية" ويقول أيضاً "ما الدراما إذا سوى

إغراء مسرحي دائم، وجذب إرضاء للحساسية العصرية.(...) وحادث تاريخي،وواقعية أدبية، ومذهب جمالي،تلك هي الدراما وتلك هي المعطيات التي يجب الإلمام بها معا لنستخرج منها أصالة ومعنى الدراما الفنيين، بكل ما فيها من تعقيد وغزارة"(١٣). بالتأكيد أن لغة العصر بدأت تتضح بالتأكيد فيما يخص مفهوم الدراما وتسبغ عليها تعقيداته، هذه اللغة التي هي إنعكاس لواقع المجتمع وثقافته وقد جدت صداها في تحديد مفهوم الدراما المعاصرة بناء على متغيرات كبيرة.

II

ما إن يمضي القرن الثامن عشر والتاسع عشر حتى تحل الدراما محل التراجيديا والكوميديا، وتصبح المفهوم الذي يرتبط بالفلسفة، قبل أن يرتبط بالمسرح، فالدرامية تعني التشكيل الفني الخلاق الذي يجعل الفنون اكثر التصاقاً بالمجتمع، ومن هنا بدأت تصنيفات المسرح ما قبل القرن السادس عشر كمسرحيات شكسبير التي لم يقل عنها أنها دراما، بل كانت مسرحيات أو تراجيديات كما ترجمت عربياً، أومآس كما ترجمها جبرا ابراهيم جبرا. كما بدأ النقد يعيد تقييم مسرح راسين وموليير في ضوء مفهوم الدراما، بعد أن كسرت هذه المسرحيات بنية المسرحية القديمة، واعتمد النقد مفاهيم ومصطلحات جديدة تتلاءم وسياق العصر ومتغيرات فلسفة الفنون. وبدأ مفهوم الدرامية أقرب إلى الشعرية، وأبعد عن الجمالية التي تعني بالفن لوحده، فيصبح مفهوم الشعرية في القرن العشرين محتوياً على الدرامية دون أن يكون مختصاً بالمسرح. ومن هنا بدأت مرحلة تصنيف أوسع نطاقاً: دراما واقعية، دراما خيالية، دراما رومانسية، دراما جادة، دراما إنتقادية ...الخ. إلا أن هذا التحول لم يأت

إعتباطاً، بل كان نتيجة منطقية لتقسيم العمل إجتماعياً.وأول ما يتضح في المسار العام للمسرح وللدراما، أن تغييرات جذرية جرت على التـأليف المسرحي نفسه، وأخرى على الإخراج، وعلى التمثيل وعلـى الـصالة وعلى الجمهور وعلى الافكار. وهذا يعني أن بنية جديدة قـد مارسـت تأثيرها، خاصة في فرنسا التي شهدت ابتدءاً من منتصف القرن الثـامن عشر الثورات الجديدةعلى تركيبة الدراما نفسها،لذا فالدراما تصبح الأسم الأكثر شعبية للمسرحيات المقدمة على مسارح أوربا، وهـي تعـرض تنوعاً هائلا من الافكار والأشكال الفنية.

إن الدراما هي الفعل المجسد على المسرح. وهذا الفعل ليس الـنص وحده، بل هو مجمل العملية الفنية برمتها. ومـن هنـا علينـا ان نبـدأ بالتشخيص العملي لمفهوم الدراما الذي يمكن القول أن العصر الليزابثي كان الأكثر وضوحاً زاءه عندما جعل شكسبير المفهوم للمسرحية من أنها دراما الفعل المجسد، وليست المقتبسات التاريخية أو النصوص القديمـة. ولذلك كان عليه أن يغير في بنية نص المسرحية نفسه، مـع المحافظـة على الطريقة الشعرية وبحور الشعر الإنجليزي السائدة آنذاك. كان ذلك هو التغيير الأول الذي يجري في التركيبة الداخلية للعرض المـسرحي. وهذا التغيير لا يصيب النص وحده، بل مجمل العملية الفنية، بهذا إتسع مدى الإختراق للنصوص الكلاسيكية القديمة، كمـا جـرى الإختـراق لطرائق العرض والتمثيل والديكور والإخـراج والـصالة والجمهـور والإعلانات والنقد. وبهذا اخترقت الدراما، كمفهوم جديد، كل الثوابـت القديمة ليتلاءم سياقها وتجديدات المجتمعـات المعاصـرة." لـم تكـن المسرحية الإليزابثية كتاباً،بل دراما، أي فعلاً، شيئاً يُرى ويُسمع من على خشبة، يتم تأويله عن طريق أصوات وإيماءات ممثلين أحياء، يرتـدون

الأزياء الملائمة ويتناغمون معا كافراد الأوكسترا.لقد كانت فــوق كــل شيء فعلاً متحركاً، عملاً فنياً يختلف عن المعمار، أو النحت، أو الرسم، أو الشعرالعنائي، أنه لا يتم فهمه فــي جميــع أجزائــه فــي اللحظــة الواحدة،وإنما هو ينقل مقاصد ومعاني مبدعه من خــلال سلــسلة مــن الانطباعات، كل منها عابر كمراحل السمفونية الموسيقية، وكــل منهــا يستقي النبرة واللون من جميع ما سبق ويضفي النبرة واللون على كل ما سيلحق، وبذلك يساهم كل منها في التأثير التراكمي الذي لا يــشعر بــه المرء إلاّ عندما تكمل المسرحية، فكــان للكاتــب الــدرامي منظــوره، وقيوده،وحريته" (١٤). هذا المفهوم النقدي للــدراما ظهــر فــي القــرن العشرين، حيث نشر كتاب جون دوفر ولسون بعد سلسلة من المقــالات تمتد الى عام ١٩١٧اكتمل الكتاب بين عامي ١٩٣٥– 'وليس في زمــن شكسبير، مما يعني ان النقد قد أسهم كثيراً في تفــسير وتتبــع خيــوط التغييرات الكبيرة التي حدثت وتحدث في مفهوم الدراما.

ستعيش الدراما في القرن العشرين علــى تنــوع كبيــر لــسنا الآن بمعرض تعقبه، ولكننا نشير إلى المفهوم الحديث للدراما هو الذي أدخل التغييرات الحديثة على مجمل العمل المسرحي.إبتدءا من النص وحتــى الصالة، وسنرى في الصفحات التالية أن هذه التغييرات التــي أعتبــرت ملامح الحداثة وأسئلتها في المسرح، لا تشمل الدراما الكلاســيكية، ولا الواقعية، ولا الرومانسية، ولا الشعبية، بل وكل المسميات المــسرحية. وسنجد أنفسنا في خضم تيارين كبيرين هما: المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والمسرح الحديث. ولكل من هذه المسميات فروع وإشــتقاقات كثيرة ربما تطرقنا إلى بعضها.

III

تخضع الدراما في اشكالها الجديدة إلى علم الجدل، أي التحاور، وهو المعنى اليوناني لمفهوم الجدلية، والـذي مـا يـزال متعلقـاً بالمفـاهيم الأرسطية القديمة. وهذه الجدلية تعمقت عندما إرتبطت الدراما بالفلسفة، خاصة فلسفة هيجل وماركس، بل وإزدادت سعة في التطبيقات الفنية تلك التي أعادت إنتاج مسرحيات عصرالنهـضة أوالمـسرحية الإيزابيثيـة والشكسبيرية، حيث بقيت هذه التجديدات محافظة على القواعد الأرسطية ولكن رؤية المخرجين أسبغت عليها معاصرة وحداثة. ومن هنا نجد إن كل تجديد يصيب المسرحية يأخذ أشكالا مختلفة،لأنـه لا يـسير علـى وتيرة واحدة، ولا يتمظهر بشكل واحد. إن التجديد حالة تاريخية قابلـة للتغييروالتطوير، فنجد التجديد يصيب الشخصية مرة، ومـرة يـصيب اللغة، ومرة ثالثة يصيب البناء، ورابعة يـصيب الإخـراج، وخامـسة يصيب التمثيل... وهكذا، حتى لتشعر إن البناء الفنـي الجديـد يـرتبط بتاريخ تطورالنقد والفلسفة. فالنظرة الفلسفية التي تقول " بوجود علاقات متحركة متغيرة بين الأشياء وأن بداخلها ضروباً من التوتر والتنـاقض" تضفي على الدرامية شيئاً من الحركة المنفتحة على التغييـر والتطـوير والتي تستوعب حركات التجديد في الحياة. وهـي حركـات لا تخـص المسرح وحده،وإنما مجمل النشاط الاجتماعي والانشطة الفنية الأخرى. من هنا تصبح الجدلية في الدراما نهجـاً واقعيـاً خاضـعاً للممارسـة والتوثيق، لأنها ما تزال محكومة بمنهجية كبيرة هي الأرسطية.

يؤكد الدكتور محمد العناني في المصطلحات الأدبيـة الحديثـة إن الجدلية هي منهج فلسفي قائم " لبحث الواقع من خـلال التأكيـد علـى

الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها إلى بعض،وكذلك توتراتها وتناقضاتها الداخلية" (١٥).الأمرالذي أصبح مفهوم الدرامية يعني أحيانا الجدلية، أو الشعرية – مع الإختلاف البسيط في الفهم المعاصر لمعنى الشعرية، لأن التغيير يصيب دائماً الحلقات القابلة للتغيير وليس الكلاسيكية فيها. ربما سيشهد المسرح دون غيره الكثيرمن هذه الإختراقات بحكم استطاعته توظيف النصوص التراثية القديمة، والنصوص الحديثة، والوثائق والأفلام التسجيلية، والخطاب السياسي، والصورة الفتوغرافية والوثيقة الصحفية، والمدونات الكتابية،والحكاية الشعبية، والأسطورة، والملحمة، وغيرها، ومن هنا تصبح الدرامية عرضة للاختراق بعد أن دخل بيتها ثقافات منوعة ومتباعدة زماناً ومكاناً.

لقد أصبحت الدرامية غطاءاً فضفاضاً لكل الخروقات الفنية. من هنا أستوجب استبدالها بعد أن وصلت إلى مرحلة التفكك، بالملحمية و بقواعد فن جديدة تعيد للمسرح إرتباطه بتطورالمجتمع وبتطور الفلسفة الواقعية وبميادينها الشعبية والإنسانية. وأول نقلة في هذا التغيير هي حلول الحكاية الشعبية بمحل سيرة الأشخاص العظام أو التاريخيين، وإستبدال الثيمات اليومية والشعبية والبسيطة بثيمات الصراعات الكبيرة، وإستبدال الشخصية التي تمثل وتؤدي دوراً دون أن تكون هي صاحبته، بدلاً من الشخصيات التي تتماهى مع الدور وتنفعل بإنفعالاته وتتلبس لبوسه. وسميت هذه الطريقة بالتغريب، وكذلك دمج الصالة بخشبة المسرح وظهورالممثلين من بين الجمهور وتبادل الحوار مع الجمهور، وإستبدال النص التراجيدي أو الواقعي المبني على أسس آرسطية في الوحدات والفصول والثيمات القارة إلى نص شعبي عماده الحكاية والكيفية التي

تروى فيها بأشكال مختلفة لدى عدة شعوب. وإستبدال الفصول باللوحات، وإدخال الأغاني والسينما وأشكال فنية أخرى ضمن النص الواحد، وتبادل الممثلين أدوارهم أو شخصياتهم، حيث يلعب كل ممثل أكثر من شخصية واحدة، واعتماد السرد بدلاً من الديالوج...ألخ. لذا فالخرق الكبير للدرامية القديمة أحدثته المسرحية الملحمية منطلقة من فلسفة إجتماعية أعم، وهي إعتبار الإنسان فرداً إجتماعياً،وإن صورته يمكن أن تتكرر لدى شعوب عدة وبهيئات إجتماعية مختلفة. ومن هنا، لم يعد نقاء النوع الأدبي مطروحاً؛ فقد فتحت الملحمية الأفق واسعاً أمام مدارس وتيارات جديدة تداخلت فيها الحكاية الشعبية،مع الوثيقة،مع الأحداث الواقعية،مع المتخيل والأسطوري، مع مملكة الحيوان.

تعتبر هذه الرحلة المتداخلة واحدة من فضاءات القرن العشرين الكبيرة. وبالرغم من ذلك، نجد الدرامية ما تزال حية لدى شعوب كثيرة. هي تستوعب مسرحيات يونانية قديمة، وأخرى شكسبيرية ومن عصر الكلاسيكية الجديدة، وثالثة واقعية ورابعة تسجيلية وغيرها. ذلك لأن مفهومها ما يزال مرتبطاً بكلاسيكيات المسرح الآرسطي القديم بالرغم من التجديد الذي أحدثته الفلسفة فيها.

٣- القالب الفني ومتطلبات التحديث

شهد المسرح عبر القرن الماضي تغييرات جذرية في طروحاته الفكرية، الأمرالذي أستوجب وجود أدوات فنية جديدة لحمل هذه الطروحات، وهو ما شكل مجمل عمل المشتغلين الكبار في هذا الحقل. فهذا بيتر بروك يصف المسرح بانه "أصبح صنعة. ولذا، فهو يصيبه بالغثيان أحياناً....إن شكلية المسرح هي سبب قوته"[١]، ولنركز على "الشكل" هذه المفردة الغامضة/الواضحة، من الشكلية أو المظهرية الجماهيرية المؤلفة من عناصر مختلفة فهي: الصالة والجمهور والممثلين والعرض والنص والاعلان والكتابة والتمارين، وكل ما يتعلق في المسرح هي شكل. وفي بنية هذا الشكل شيء من الكرنفالية، والأعياد، والطقوس والعادات والتقاليد. ولذلك يولّد المسرح مثيولوجيا معاصرة، كما يشير رولاند بارت لذلك. وثمة نمطية متوارثة في التعامل مع تقنيات المسرح، أي ثمة موسم وعروض تملأ بالجمهور، وثمة حركة إجتماعية، ومظهرية أسواق. كل هذه الفاعليات المتنوعة تؤلف "شكلاً" والشكل هذا يتطلب تقنية، وهذه مشكلة لا تبدو سهلة للعاملين في المسرح، فهي من التعقيد ما تجعل العاملين يصرفون جهداً وأموالاً طائلة من أجل التقنية. يتحدث المخرج العراقي قاسم محمد هو يعود محملا بتقنية المسرح الروسي العتيد، أنه "لا يجوز بدء العمل بأي مسرحية دون أن يكون كل شيء فيها قد تم تجهيزه إبتداء من تذاكر الشباك حتى آخر قطعة ملابس، لأن المسرحية ليست النص ولا الممثلين ولا المخرج ولا الجمهور فقط، بل هي تشمل أدوات العرض أيضاً"[٢] ومكملاته وكل ما يتعلق بالعمل

الفني. وهي التتابع والملاحقة واقتران الكلمة بالشيء. وهي تجسد حركة الشخوص على خشبة حية وليست مجرد طاولة لقراءة النص. ويخضع قاسم محمد تصوره للعمل إلى قوة الشكل ايضاً. ويسعى المخرج المتألق جواد الأسدي لأن تكون خشبة المسرح ساحة لإجراء تجارب فنية /سياسية هي غاية في التعقيد قبل أن يصل بالنص إلى مرحلة القراءة النهائية، وخضع هو الأخر لهيمنة الشكل. ويعمل الفنان الكبير المرحوم ابراهيم جلال وهو يخطو على خشبة مسرح الرشيد في بغداد خطوات من إمتلك ناصية فهم كل ما يحيط به. وقد سألته يوماً عن ذلك، قال بالحرف الواحد "أنني أعيش التجربة، وعلى ما يحيط بي أن يكمل ما أعيشه"[٣]. فالمسرح" مجموعة فنون ترتبط بمجموعة علاقات مع غيرها من الفنون كما يقول وولتر بنيامين"[٤]. هذه التقنيات هي حاجة منهجية للبحث عن أدوات جديدة تستوعب هذه المتغيرات وتنفذها. والأدوات التي أصابها التحديث هي: النص، المؤلف، التمثيل، الأخراج، الديكور، الإضاءة، الأكسسوار، الصالة، الخشبة، الستارة، اللغة، الحركة، الجسد، ...الخ وهناك كم هائل من التجارب والممارسات التي إستغرقت سنوات طويلة كي تستقر على شيء من المنهجية. ولكن علينا أن نفهم إن التطور الذي أصاب هذه المفردات – وهي كثيرة – لم يتم بفعل عمل المسرحيين وحدهم، بل جاء نتاج عمل أجيال من المفكري والفلاسفة والتقنيين والمؤلفين والدرس الاكاديمي، لذا لا يمكن فهم التطور في المسرح دون فهم آليات تطور مجمل النهضة الفكرية في المجتمع، وهو ما يمكن أن يشكل عناصر الترابط بين الفعالية المسرحية والفاعلية الفلسفية. وكي يكون مسار بحثنا مستقيماً،نجد أن هذه التطورات هي من نتاج فئات إجتماعية يشكل ظهورها على المسرح تعبيراً عن تأثيرها في

المجتمع. فالشعر والموسيقى والجسد تنتج الرقص،والرقص يرتبط مثيولوجيا بطاقة العمل، والعمل يرتبط بنشوء الطبقات والرأسمال،، لذا ليس الرقص أو الموسيقى أو الجسد فاعليات مستقلة، بل هي تعبير عن شبكة من العلاقات تبدأ من المجتمع وتعود إليه بعد أن حملت التغيير والتأثير.كذلك شأن الديكور والإضاءة والممثلين والأكسسوار، التي تشكل المشهد المرئي- الميزانسين- الذي يعرض أمامنا. لكن عناصر هذا المشهد، لم تتطور بوتيرة واحدة، بل جاءت نتاج سلسلة من التطورات، الفكرية والتقنية والعملية، فالمشهد، وهو جزء مهم من نقلة حداثة المسرحية من بنية الفصول إلى بنية المشاهد، ليس تكويناً مكانياً بصرياً فقط،، بل هو حلبة إجتماعية متحركة يبنى المخرج فيها تصوراته عن الحياة التي تمتد زمنيا في تواريخ القبائل والشعوب والأديان والمجتمعات مستخلصة نموذجاً جديداً يمكن أن يسهم في تحديث الرؤية. هذه الحركة هي سلسة من الممارسات الفكرية لأقوام وشعوب ومفكرين وحيوات، لا يمكن تجاهلها دون أن يكون ثمة صوت وحضور للمرجعية فيها، بالرغم من عدم الإعلان عنها. الصالة والقاعة وخشبة المسرح والجمهور تكوينات متغيرة من مرحلة إلى اخرى، ومن بلد إلى بلد آخر، فالمسرح تكوين حر متحرك وله مديات تكوينية لا تتحدد بعدد رواده، بقدر فاعليته، والصحافة والإعلان والنقد والنص والقراءة والمشاهدة تمثل الثقافة المسرحية يرتبط بعضه بالإنثروبولوجيا للشعوب، والآخر بالتنظيم المنهجي للعرض، والثالث في أدوات النص وقراءاته. ولن نذهب بعيداً إذا قلنا أن تطور مفهوم الإقتصاد جعل ثمة منتج، وتذاكر دخول، ورسوم وأجور، ومصروفات وواردات، وصادرات، وهذه عملية إقتصادية معقدة. وهكذا نجد أنفسنا في حركة واسعة، تخرج من الصالة إلى

المجتمع، وتعود إلى الصالة ثانية وهي محملة بأسئلة المجتمع الجديدة. فكل مفردة من هذه المفردات التي تشكل مكونات المسرح الحديث لها ما يدل عليها في التطور. ولا تتطور أية شعيرة في المسرح إلا بعد أن تتطور في مجتمعها لذا علينا عندما ننظر لتطور مسارحنا العربية، أن ننظر قبل ذلك للأرضية الإجتماعية التي تتطور فيها آليه ومفردات هذه المسارح.

قد يكون بحثنا عن أسئلة الحداثة في مسرحنا العربي مجرد رغبة شخصية، فيّ حين تكمن في جوهرها حاجة أكثر عمومية، وهي: كيف نفهم العالم وكيف نفهم أنفسنا؟ إننا نعيش في عصر تتحكم فيه مفردات كبيرة: السوق، العولمة، الحداثة، القطب الأحادي؟ ترى، أين نحن من العلم والتقنية الميكانيكية، والفنون والأستطيقيا،- أي التجربة المعاشة-، والثقافة بوصفها العناية المخصصة للمصالح العليا للإنسان، والمقدس الذي يتحكم بنا، والكيفية التي يجب أن ننسلخ بها منه، لا لرفضه بل لفهمه، دون ان يعني ذلك ميلا للنزعة الإلحادية كما يشخص هايدغر ذلك(٥).

الفصل الثاني:

المسرح في القرن العشرين

١- الإرهاصات الأولى للتحديث

لم يكن الوصول إلى الحداثة في المسرح، الممثلة بثلاثة تيارات مهمة سنأتي عليها في الصفحات القادمة دون المرور بتجارب مسرحية ومدارس وتيارات أخذت من الإنشغال المسرحي الكثير، وأفردت لها مجلدات وتنظيرات، وكتبت فيها مئات المسرحيات ليس في العالم الغربي، وإنما في عالمنا العربي يضاً. من هذه التجارب المهمة:

مسرح اللامعقول.

مسرح العبث.

مسرح الشمس

ونظرة على أساس هذه التيارات في المسرح العالمي وفي حداثة القرن العشرين، فسنجدهما ممتدة لتجارب الفريد جاري في أواخر القرن التاسع عشر " ومن بين الأسماء التي برزت مناهضة لما كان عليه المسرح في تلك المرحلة الفرنسي"ألفريد جاري"-١٨٧٣ Alfred Jarry ١٩٠٧) فقد كانت أعماله التي أبدعها في النصف الثاني من العقد التاسع عشر بمثابة الشرارة التي أضاءت التجارب المبكرة الأولى في أوائل القرن العشرين .وقد إنطلق في أعماله المسرحية من الرمزية التي إبتعد أو بالأحرى تخلى عنها فيما بعد ليمد مسرحه بصبغة ساخرة قربته إلى العبثية بعد ذلك من خلال سلسلة مسرحياته (أوبو ملكاً) والتي فتحت الباب واسعاً أمام المسرح الدادائي والسريالي وكذا مسرح العبث وكان لمسرح "ألفريد جاري تأثير على عدد كبير من المسرحيين أبرزهم

"أنتونين آرتو"[١]. انعكاساً لتيارات فلسفية سادت أوائل القرن العشرين، خاصة في تأكيد دور الثورات الفكرية على النظم المعرفية السابقة،والنهوض الإقتصادي بالإكتشافات العلمية وفي توسيع طرق التجارة والصناعة ونهوض الطبقات الإجتماعية خاصة الوسطى وتهيئة العالم لحروب إقليمية، وظهور المنظومة الإشتراكية وغيرها. ولم تشمل هذه التيارات المسرح وحده، بل الفنون التشكيلية،والتصوير، والسينما، والشعر. وتعد السريالية والدادائية والواقعية التجريبية والتعبيرية الألمانية هي الأرضية التي أثمرت هذه التجارب وغيرها، لكن البعد الفلسفي للعبثية السياسية لأنظمة الحكم، ولدت لدى الإنسان الغربي مظاهر الرفض والإحتجاج واليأس وفقدان الإيمان بأي قيم قديمة متوارثة. من هنا تعد هذه التيارات من مكونات البيئة التي مهدت للتيارات الفنية التي عبرت عن إضطراب قيم العصر الأساسية حتى تبرز، يضاف الصعود المفاجئ لحركات الشباب في جميع الأطر الموسيقية والسينمائية والأغاني والأزياء والدرس الجامعي والثقافة. فلم يكن اليأس قد اقتصر على الانظمة البرجوازية والرأسمالية فقط، وانما من الدين أيضا."

بدأ مسرح العبث ظهوره في أوائل الخمسينات من القرن العشرين، وبالذات في العام١٩٥٣ عندما طلع علينا الفرنسي الموطن، والإيرلندي الأصل، صاموئيل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩ بمسرحية (Waiting for Godot في انتظار غودو) وهي مسرحية إتسمت بغموض الفكرة وغياب العقده التقليدية، وإنعدام الحل لما عرضته المسرحية، فكانت رمزية شديدة الإبهام، وطرحت المسرحية سؤالاً طالما رواد النقاد".[٢] وهو أن الحداثة لا تأتي من المسرح التقليدي بل من رفض ما يعطى لنا من الخارج، وكان المعني بذلك هو الكنيسة والسلطة الدينية الغربية التي

فقدت قوتها وحلولها البعيدة عن حركة الواقع ومتطلباته،فتركت الأنظمة البشرية عرضة لتجاذبات أهواء السياسيين. ولو عدنا لنيتشه وكتابه موت الإله نجد تأثيره واضحاً على فكرة بيكت: عندما ينقطع الحوار بين الله والبشر، فلا تواصل ولا حلول. هذا ما كان يطرحه المنظرون " جودو الذي لن يأتي". ومن هنا لم يكن الحوار في مسرح العبث واللامعقول مهماً ولا متواصلاً. لقد كان جملاً مفككة لا رابط بينها، مجرد جمل مبهمة وأصوات وهمهمات ولغة إشارية مطلقة. فغودو ليس إلا الإله، وقد تخلى عن نصرة أبنائه في عرف المسيحية المنفتحة على السؤال. (لاحظ إشتقاق غودوا من اللفظ الأنجليزي للإله واللفظ الأفريقي" جوجو" التي تعني الإله أيضاً). إلا أن العبث واللامعقول لم يتحددا بهذه المسرحية التي عرفناها نحن العرب عن طريق الترجمات، بل أن الحياة الغربية، وخاصة حركات الشباب في الستينات، والتي مثلت ثورة حقيقة رافضة لقيم السلطة، كانت الدافع الحقيقي لإنتشار مسرح اللامعقول في العالم الغربي. فالرفض كان يتم عبر تكوين حركة جماهيرية مغايرة لسياق النظم الرأسمالية وخطابها السياسي. وقد تغذت هذه الحركات على المد الثوري في العالم، وعلى حركات التحرر، لكنها كانت تتحدث بخطاب أكثر حداثة من غيرها لأنها تتصل بتركيبة وبنية الثقافة الأوربية. وكانت فرنسا هي الحاضنة لمثل هذه التيارات. "تعتبر حركة العبث أو اللامعقول والتي سميت بأكثر من مسمى مثل الكوميديا المظلمة و كوميديا المخاطر و مسرح اللاتوصيل إمتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين، ومنها على سبيل المثال السوريالية، وهي حركة أدبية فنية عبرت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة، ثم حركة الشباب الغاضب وهي أيضاً

حركة فنية أدبية يدل أسمها على الكثير من طريقة تفكير أصحابها بل ومن أشهر مسرحياتهم (أنظر خلفك في غضب) تعبيراً عن غضبهم من الحروب العالمية ونتائجها غير الإنسانية. لقد إزدهرت هذه الحركات التي عبرت عن مفاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبية في القرن العشرين، وكان ظهورها واضحاً جلياً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها من ويلات وأهوال ، وما خلفته من القتلى والجرحى والدمار." (٣)

يضاف إلى ذلك إن القواعد الكلاسيكية التي بنيت عليها المسرحية ما عادت قارة، بل تغيرت بفعل التداخل المستمر عليها من قبل المؤلفين والكتاب بعدما شعروا أن القوالب القديمة المعتمدة غيرقادرة على إستيعاب التجديدات الإجتماعية والنفسية والفكرية، وإن القوالب التي توضع فيها الشخصيات والأفكار بدأت تتكسر على يد التجريبيين والمفكرين. فوجدوا أن المسرحية من أكثر الفنون استيعاباً لموجات التحديث بعد أن تغيرت طرق الإخراج والتمثيل وتأليف النصوص التي أصبحت مادة صحفية للتجارب والتمارين. كان المسرح يستقبل نصوص المؤلفين فاصبح يؤلف نصوصه ولا ينتظر متى يؤلف كاتبا النص المسرحي، بعد أن وجدوا إن الحياة نفسها تضخ يومياً مئات الصور والمواضيع التي تؤلف سياقاً حداثوياً يتلاءم وسياق التحديث في مجمل الحياة، متناغماً مع حركات الصناعة والسوق والصحافة والفكر والفلسفة، إذ ليس بمقدور النصوص القديمة أن تستوعب هذا المد التجريبي الحديث، الذي يخرج علينا يوميا بمئات الصور الجديدة، لا سيما وأن الحركة التعبيرية الالمانية بدأت تدخل ميادين السينما

والمسرحية الملحمية والفنون البصرية الأخرى، فظهرت مسارح كثيرة تؤلف نصوصها مباشرة من داخل التمارين، ومنها مسرح الشمس في باريس والأسم مأخوذ من الفضاء الحرللتجربة.. و" هذا يدل على إن معظم الذين تعاملوا كمخرجين يشككون في قدرة النص على النطق وحده باسم العرض لجأوا إلى قراءة النص قراءة خاصة عبر "الإنزياح"، إنزياح المعنى والدلالة من وجهة الى وجهة. فما بعد النص نص آخر. وكل نص له ما بعده" [٤]. ويعكس مسرح العبث طابع فقدان الصلة بمؤسسات المجتمع، ثمة قطيعة تولدها الدولة بين المواطن والمؤسسات، وهذه القطيعة معرفية حيث بدأت العلوم تنحاز لقوى الإنتاج الرأسمالية تاركة الشعوب تدفع أثمانها دون فوائدها.هذا اليأس الوجودي ولد ردات فعل مختلفة حمل مسرح العبث جزء منها، ولذا تجد البحث هو الميدان الفعلي لهذه التجارب ولكنه بحث واع ويدرك إلى أين يتجه وليس بحثاً فوضوياً عفوياً لا إتجاه له. وأول مبادئ البحث، هو الشك بوجود حلول من خارج قدرات الإنسان، لذا كانت الحرية مستبطنة اللغة والأداء. ويشير مارتن أسلن منظر مسرح العبث، حيث كتب فيه كتاباً مهماً يعد لحد اليوم مرجعا للدارسين، مشيراً فيه إلى " إن ظاهرة مثل مسرح العبث لا تعكس اليأس والرجوع الى قوى سوداوية غير عقلانية، ولكنها تفسرمحاولة الإنسان المعاصر للتواصل الى عرى ترابط بينه وبين عالمهُ الذي يعيش فيه" [٥]. إن تجارب مسرح العبث رفض لقيم العالم البرجوازي وتقاليده، لأن المبادئ الأخلاقية والدينية والسياسية والإجتماعية التي شيدها لينقض نفسه بها قد تداعت ،و" لذا فهو لا يتجرد من العقلانية، بل إنه يتجرد من القوانين العقلية المسماة بالمنطق، ولذلك تراه يخضع للعقل العام، واحياناً أخرى يتناول الحقيقة بأسلوب المزج

بين المعقول واللامعقول وبتماسك سبل الإيحاء وسبل الإدراك ، فهو يهدف الى إعادة الثقة بالإنسان ونقده الى الإنفاق والآلية التي تحيط الانسان المعاصر وتحجيم الواقع الموضوعي الذي يحاول أن يسخر من عبثية الحياة المزيفة :ما يقول أدورد ألبي."، "حيث إن مسرح العبث حركة قامت إنعكاساً عن واقع معين، ولذلك، فأن بقاءه مشروط بوجود المبرر الموضوعي له. هذا المبرر الموضوعي جعل كتاب مسرح اللامعقول من أمثال: بيكيت ويونسكو وآرتوادموف وجان جينيه وجورج شحاته وغيرهم، يرفضون الأسس الثقافية والسياسية للعالم القديم، العالم البرجوازي" [٦].إلاّ إن الصورة التي يرسمها مسرح العبث واللامعقول ومسرح الشمس ليست وليدة لحظة تاريخية مفاجئة، بل هي نتيجة تراكم تجارب سابقة تمتد إلى القرن التاسع عشر،يوم بدأت المسرحية تتمرد على أشكالها الفنية ودخلت في نسيجها الحياة اليومية للناس والأساليب الشعبية، متحررة من القوانين الكلاسيكة وتقليدها المفروضة في الإخراج والتمثل، ثمة لا مدرسية بدأت تدخل ميادين الفن معتمدة على التلقائية والعفوية ولكن المشروطة بتعميق إحساس الإنسان المعاصر بمشكلاته. لهذا لم يمنع إدارة "مسرح الشمس" في تنفيذ أعمال كلاسيكية لشكسبير وموليير، منطلقة من بعض النصوص غير المسرحية لتمسرحها. ولكن ما إختارته أريان منوشيكن مديرة مسرح الشمس من أعمال "أخضعتها" لإسقاط راهنية، إجتماعية وسياسية". إن " تحويل دلالات النص القديمة الخاصة بالكاتب وبنواياه، الى دلالات ترتبط بموقف سياسي أو فكري أو إنساني" هو هدف التجربة المنفتحة الجديدة...[٧].

٢- الهوية و الحداثة

أعادت الصين واليابان، وهما أفضل نمـــوذجين، الإعتبـــار للتـــراث الشعبي الغائر في الذاكرة الجمعية لملايـــين النـــاس، فأقامـــت اليابـــان تصورها للحداثة على إعادة تشكيلات مسرح النوى والكابوكي اليابـــاني المستمدة شعائره من الثقافة الشعبية اليابانية القديمة كجزء من البحث عن الهوية الوطنية المعارضة لثقافة الإمبريالية الأمريكية. أما في الصين فقد إتجهت الثورة الإشتراكية للتصنيع البسيط كي تسد بها إحتياجـــات بلـــد المليار نسمة.معتمدة على ثقافتها الشعبية في أعـــادة الـــروح لمـــسرحها الشعبي، ولكن بالروح الثورية. ومن هنا بدأت الفنون الـــشعبية الغنيـــة بالرموز والمثيولوجيا تبرزعلى السطح وتمارس دوراً وطنيـــاً لتعميـــق هويتها في الإنتاج الثقافي وتصبح سنداً لاحقاً للتيارات الحديثة في الثقافة عموما.

تضطلع الثقافة الشعبية بدور كبير في تركيز الهوية الوطنية دون أن تغلق النافذة على التلاقح الثقافي العالمي وتجاربه. وقـــد اختـــصرالقرن العشرون تسعة عشر قرناً من الممارسة الفكرية، وجذّرها فـــي العلـــوم والتقنية والدرس الفلسفي والثقافي. ومن هنا نجد إن النقلات القصيرة في القرن العشرين وهي تجيء كبيرة، ومتعددة، وسريعة. فالزمن فيها ليس مثل أزمنة القرون السابقة، بطيئا ومحدود الحركة، وإنما تنجزالقفـــزات قفزاته إختصاراً علمياً للمراحل،بما في ذلك ميدان المسرح. وهـــو مـــا يتلاءم وسياق قرن ضاج بكل أنواع المعرفة والفنون.

لم يأت تطور المسرح الملحمي من داخل النصوص المسرحية كما يتبادر إلى الذهن. وربما يمكن القول بأن النص المسرحي هو آخر من أستوعب تطورات بنيوية أخرى في النصوص الأدبية المختلفة وفي الرسم والعمارة أيضاً. إن تقنية المسرح وفنون الديكور والإنارة والإخراج والدعاية والإعلان، ومن ثم في طرق الكتابة المتحولة من الديالوج الثنائي الحوار والمنولوج الفردي الحوار إلى السرد الذي يشمل المجتمع كله،خدمت كلها ليأتي الممثل الذي لا علاقة له بالنص من حيث المشاعر والإنفعالات والتماهي، ليروي للمشاهدين المختلفي المشارب والثقافات حكاية صنعها بشر من مختلف القارات، وخصت أحداثها مجموع البشر ايضاً. وكانت تحصيل حاصل تطورات كبيرة في ميادين شتى. كما نجد التحول الكبير من المسرح الشعري الذي ساد فرنسا وإنجلترا في القرن التاسع عشر، وإلى بداية القرن العشرين، حيث المسرحيات تكتب شعراً،إلى المسرح النثري الشعبي الذي يتتبع حياة الناس ويتعرض لمشكلاتهم ويروى بطرق فنية أقرب للعامة،نجده وهو يشكل أهم تحولات الحداثة التي سبقت المسرح الملحمي. هذه الثورة التقنية الكبيرة بدأت خارج المسرح، هناك في الموروث والتراث، ثم دخلته وهي تحمل طرائق فن جديدة.

على الجانب الآخر لم ينهض المسرح في العالم الغربي، إلا بعد فشل سياسة الحروب. ونجد أن المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية هي الأكثر تجربة في البحث عن طرق فنية غير آرسطوطاليسية للمسرح. وربما كانت هجرة المثقفين الألمان إلى أمريكا مثل برشت ورؤية حركة المدينة وهي تتجدد ناهضة من نفايات القرن التاسع عشر كما يقول بيرمان، كانت عوامل جذب كبيرة لنوى التحديث في أمريكا.

إضافة إلى ظهور نقيض أيديولوجي كبير وعلى مختلف الأصعدة للعــالم الرأسمالي، ذلك هو النظام الإشتراكي الذي فتح مجالات هائلة للإبــداع معتمداً على الماركسية كأعظم ثورة فكرية طورت نظريــات المعرفــة الأنسانية في الحقول الفكرية والفلسفية والنقدية والعلمية. وهو ما جعــل التجديد يصبح جزء من مواجهة عقلية فكرية، للجمود العقائدي في كــلا العالمين، الرأسمالي والإشتراكي، لينصب التحديث لاحقــاً لــيس علــى المسرح وحده، بل وعلى مجمل مناحي الحياة الإنسانية.

٣- المسرح والتجديد الفكري

لم يظهر المسرح الجديد دفعة واحدة في القرن العشرين،بل سبقته سلسلة طويلة من الإنجازات الفكرية والفلسفية التي إستمرت من منتصف القرن الثامن عشر، وحتى بداية القرن العشرين. ومجمل هذه الانجازات تركزت في ميادين الصناعة،والفلسفة، والتعدين، ورأسمال الدولة، والعمل، والإنتاج، والمواصلات، والعمارة، ومن هنا يستطيع قراء القرن العشرين أن يتعرفوا على هذه الإنجازات فوراً لانها تتصل بمناهج وقواعد التجديد الثقافي والفكري.وسنجد سؤال التجديد هذا واضحاً في مسرحية فاوست لغوته حيث بدأ الكتابة بها عام ١٧٧٠ (١)، أي بداية عصر التنوير، وإنتهى منها عام ١٨٣١ أي في قمة الثورة الصناعية الالمانية والفرنسية،وقبل عام من وفاته- توفي عام ١٨٣٢-. ولم تظهر المسرحية متكاملة إلاّ بعد موته بست سنوات. وهذا ما جعل أفكار فاوست جزء ممهداً في حداثة القرن العشرين،حيث جاءت مساومة فاوست للشيطان على علمه مقابل الروح تمهيداً لمزاوجة العلم بالروح، وهو ما تحتاجه أوربا يومذاك. فالنهضة لاتقوم على كتف واحد ولابد لها من كتفين- يسار ويمين- قد يختلفان في الإتجاه، لكنهما معا يؤلفان الجسد. هذه النغمة التحديثية تنطلق من الإيمان المطلق بأهمية العلم في التحديث، وتبقى على الروح أن تكون أكثر إطمئناناً في الجسد الإجتماعي عندما لا تجد نقائض لها. بهذه الروحية المنفتحة كان المجتمع الغربي يتحرك، وهو ما جعل المانيا نواة تحديثة له. وهذا التحديث ربما سيقود المانيا لاحقا بعد أن إستيقظت روحها القومية، ليجعلها موطن

ومصدر الحروب العالمية. لكن التحديث نفسه ليس تقدمياً بالضرورة كله. وفي العموم، لم تكن تلك الحروب إلاّعاملاً في وضع نهاية لعصور الهيمنة القطبية الواحدة، وهو ما يجعل العلم يتحرك في مساحات متناقظة كي يوقظ كل ما من شأنه أن يحرك العقول. كانت "فاوست" غوتة أكبر من مسرحية، وأقل من تيار فلسفي عارم، فهي نص حداثوي منفتح على التجريب والتجديد. ولعل الذي ابتدأ التفكير في هذه النهضة كانوا السان سيمونيون في فرنسا قبل غوتة بخمسين سنة، ومشروعهم النهضوي الذي يعتمد على قوى العمل والتجارة وفتح قنوات الإتصال بالعالم. وكانت فكرة فتح قناة تصل البحرالأحمر بالبحر الأبيض المتوسط، محور أفكارهم في نقل حداثة الغرب إلى بلدان الشرق الواسعة..ووما ان حلّ منتصف القرن التاسع عشر حتى بدأت عجلات الحداثة تفتح قناة السويس، كل ذلك من أجل تحديث ألمانيا وتعميق خطابها الأممي عن طريق المزاوجة بين الروح والعلم، خاصة وأن العالم الغربي ونتيجة لما إمتلكه من تقنيات ووسائط نقل وتحديث في العلوم والتقنية قد مكنته من أن يمد أساطيله للعالم لتصل طرق التجارة والاسواق إلى الهند وشرق أسيا، وأن يفتح طرق مواصلات جديدة على امريكا اللاتينية، وينقل تقنياته للعالم، لليابان والصين، ويستعمر دولاً ومقاطعات كبيرة بحثاً عن مصادر الطاقة-اندنوسيا والشرق الاوسط وشمال افريقيا- ويستولي على الكثير من ثوروات العالم، ويخوض حروباً عالمية مدمرة، ويفقد الكثير من ابنائه. هذه النهضة بكل ما تحمله من نوايا التجديد والتدمير،مهدت لان يكون قرننا العشرون قرنا للعلوم والإبداع والثورات التقنية والثقافية والسياسية والانظمة الديمقراطية التي تتسع للمشاركة،مع نهوض اقتصادي واستهلاكي كبيرين.

لقد أنتج هذا التطورقد قوى عمياء أيضاً، لعل الحرب العالمية الأولى في مقدمتها والحروب التي خاضتها اليابان في شرق أسيا، وهيمنة فكرة الإمبراطوريات على العالم. ثم ظهور المنظومة الإشتراكية لأول مرة في التاريخ في بداية القرن عام ١٩١٧ والتي مهدت لتغييرات جذرية في ميادين كثيرة. وعندما تأتي الحرب العالمية الثانية تكون كل حلقات العلم قد إكتملت دوائرها للتتوج بالقنبلة النووية الأمريكية على اليابان تموز ١٩٤٥ لتنتهي الحرب العالمية الثانية، وهي محملة بتصورات جديدة عن دور القوميات والهويات الوطنية الثقافية كمواجهة قومية ووطنية للارث الكولنيالي المسلح بالمعرفة والقوة والأسواق والتقنية والجيوش والعلوم والفلسفة. هذا الصراع البدئي أفرزعلى مدى نصف قرن تصورات جديدة لا تتعلق بالأدب الشعبي والموروث الشفاهي وثقافة الجسد وبعث الأنماط التراثية القديمة وحدها، بل بالإنسان الشرقي كإطارعام لتشكيل نوى الحداثة في مجتمعاته بالرغم من علاقاته مع الغرب. وقد ظهرت مدارس النقد الحديث في بلدان تسعى للبحث عن هويتها، وكانت الحكاية الشعبية وأنماط الكتابة والأمثال مادة أساسية في هذا البحث، هذا ما حدث في روسيا،بينما طورت اليابان تقاليدها الشعبية في الكابوكي والنو وطورت ماليزيا واندنوسيا والهند الرقص وحركات الجسد.وهي كلها ثقافات وطنية تبحث من خلالها عن وجودها القومي.

تطلب تحرير الإنسان من قيوده ظهور أسئلة حديثة تتمحور حول علاقة الانسان بالطبيعة وبالقانون وبالثقافة، وهي الميادين التي ستصبح محاوراً مهمة في إشتغال كتاب المسرح لاحقاً.ويعتمد أحد اقطاب الحداثة مارشال بيرمان مثل هذا التفكير،لابل ويؤسس لحداثة لاحقا إنبثقت عنها كأسئلة منفتحة على مرحلة ما بعد الحداثة. أن المزاوجة بين العلم

والإيمان وهومحور فكرة التطور في القرن التاسع عشر، الذي مهد لقيام الثورة الصناعية والثورة الفرنسية اللتان غيرتا العالم كله، كجــزء مــن فلسفة التصور العملي لمرحلة النهضة الفكرية التي يمكن أن يــسيرعليها العالم مستقبلاً، كانت مشخصة في "فاوست". وسنجد هذه المزاوجة بين العلم والدين أحد أهم الركائز الحديثة في مسرحنا العربي.

الفصل الثالث:

تيارات الحداثة في المسرح

في ضوء المسيرة الجدلية الطويلة للدراما، ظهرت في أوائل القرن العشرين تيارات مسرحية جديدة مغايرة للدراما الكلاسيكية التقليدية القديمة.وكان موطن هذا التغيير أوربا تحديداً، وبالذات فرنسا وألمانيا. وقد أطلق على هذه التيارات الجديدة، **المسرحية الملحمية**. وأشهر رجالاتها ثلاثة ولدوا في سنوات متقاربة، كما توفوا في سنوات متقاربة أيضاً. وسيجد المتتبع لأشكال المسرحية الملحمية الجديدة يجدها من أشكل مختلفة أبرزها ثلاثة أشكال.الأول، تجربة أرفن بيسكاتور ١٨٩٣-١٩٧٠ ومحورها المسرح السياسي. والثاني تجربة انتونان آرتو ١٨٩٦- ١٩٤٨ ومحورها مسرح القسوة، ويلحق به بيتر فايس. والثالث تجربة برتولد برشت ١٨٩٨- ١٩٥٦ ومحورها المسرح الملحمي[١] ولكل تجربة من هذه التجارب الثلاث منهج مختلف عن الآخر.

ثمة تيارات ثلاثة رئيسة للحداثة في المسرح، والتي تفرعت إلى تيارات أخرى ربما لم تكن بالفعالية نفسها وهذه التيارات هي :

المسرح السياسي.

مسرح القسوة.

المسرح الملحمي.

١- المسرح السياسي

I

تعود بدايات المسرح السياسي إلى مرحلة ما بعد الحــرب العالميــة الأولى كجزء من منهجية الحداثة التي رافقــت إنهيــار الــنظم الدينيــة والعسكرية الكولنيالية وبروز عصر التقنية " والموجة الصناعية الكبرى التي رافقتها موجة تمركز حضري[٢] وثقافة جماهيرية معارضة وسيادة الإيديولوجيات الكبرى وتمركز سلطة الدولة. إلا إننا سنجد البعد السياسي في المسرح يمتد إلى فترات بعيدة إذا ماعرفنا أن معظــم التراجيــديات كانت سياسية، وتتحدث عن الحكــم والحــرب والقــرارات المــصيرية والسلام والهزائم والعدل وغيرها. وإذ يستمرهذا المنحى في كل العصور اللاحقة، فإننا لانجد مسرحية عند شكسبير مثلا أو موليير أو راســين أو ستندبرج أو بيكت غير سياسية بالمعنى العام الذي يغلف الأحداث ومــا تؤشر إليه الأفعال، بالرغم من تغليفها برؤية وجوديــة أو تاريخيــة أو إنسانية. فالسياسة كمفهوم هي العمل الجماعي الذي يشترك فيه العامــة والخاصة. ولم يكن لها طابع مغاير لما يمكن أن يكون الجانب الإنساني فيها هو الحقيقة، لكن مفهوم السياسة، وبفعل سيادة طبقات وهيمنة قــوى والغاء قوى أخرى، وسيطرة مجموعات متنفذة عن طريــق الكنيــسة أو المال، تحول إلى نقيضه حتى أصبحت الدولة بما لديها من إمكانات تنفذ سياسة خاصة بها. ومن هنا لم يعد الفهم للمسرح السياسي يفهم إلاّ فــي إطار المعارضة لأهداف الدولة وخططها ومــشروعاتها، الأمــر الــذي تطلب الكشف عنه في هذه المرحلة. وفي نهاية القرن التاســع عــشر،

تحول المسرح السياسي إلى فن له خصوصية تنفيذية، ورؤية إخراجية، ومادة تأليفية مغايرة لسياق التأليف السابق، الأمر الذي إستوجب توصيفات فنية جديدة لما يطرحه الفريد جاري مثلا، أولما يطرحه موليير في كوميدياته، لنجد ونحن ندخل القرن العشرين أن شكلاً فنياً جديداً بدأ يدخل ميدان التأليف المسرحي، وهو إنتقاد الشخصيات الحاكمة والدولة وبرامج الحكومة والدعوة لنصرة قطاعات الشعب الفقيرة والحديث عن الإستعمار والكولنيالية والحروب، والإنتصار لقوى الثورة ومساندة مصائر الشعب، والحديث عن المشاركة في حركات التحرر كما حدث في بلدان عديدة كالصين واسبانيا وكوريا وفيتنام وكوبا وغيرهـا. وقد تطلبت هذه النقلة الجوهرية في فهم الحياة العامة رؤية سياسية جديدة وجدت مداها في الثورة الفرنسية، وفي البعد الإشتراكي وفي الثورات العمالية وفي مصانع العمال والشركات، حتى لنجد أنفسنا متخمين بحالات ومواضيع كبيرة تطلبت لاحقاً أن يصرخ اوزبرن بوجه الإستعمار: "إن ماضينا كان سيئاً وعلينا أن نتحرر منه، وأن ننظر إليه برؤية أكثر إنسانية". وبعد هذه الرؤية التي تعيد إلينا طروحات رسل في الحرية ورفض الجبرية وأن بريطانيا لم تكن دولة إستعمارية فقط ، بل دولة تخلق نفياً لسياستها في ثقافة حرة متطلعة، بالرغم من ميل الثقافة البريطانيا إلى الثبات وعدم الإستجابة للحداثة بسرعة، على العكس من فرنسا وألمانيا التي تميل إلى تلقي موجات الحداثة وتبنيها ومن ثم التفاعل معها. وهكذا وجد المسرح السياسي مادته ورجاله ومسارحه في فرنسا وألمانيا. ويعد أوزبورن ومسرحيته الشهيرة "إنظر إلى الوراء بغضب" التي إشتهرت في بريطانيا كرد فعل على ما سببته الحرب العالمية الثانية من شروخ كبيرة في التاريخ البشري. وكان هدف

المسرحية هو أن يتطلع الناس للمستقبل بعد إن كان الماضي عنفاً وحرباً وتدميراً.لقد كانت تلك دعوة إلى فهم سياسة بريطانيا في الحقب الماضية، خاصة الجوانب المظلمة والجامدة منها، وقد أرست هذه المسرحية جزء من فلسفة الحرية الرافضة للحرب كرد فعل مباشر ضد الرأسمالية والإستعمار. فعلى الإنسان الغربي أن يتحرر من هذه العقد التي تسبب له قلقاً مصيرياً بحيث لا يمكنه أن يحيا وجودياً إلا بماض له تاريخ أسود، واعتبرنا نحن العرب هذه المسرحية ثورة كبيرة في الخروج على مألوف النقد الإجتماعي والسياسي؛ فهي إذ تدين الاستعمار وترفض الهيمنة من جهة، تحاول أن تلغي الماضي السلفي من جهة أخرى بسبب اشتمال فلسفتها الواقعية على رؤية أكثر حداثة للمستقبل. ولكننا كعرب لم نحرك على مستوى التأليف في مجال رفض الماضي ساكناً، بل على العكس، حيث نبهتنا هذه الثورة الرافضة لقيم الإستعمار، للعودة لماضينا وتراثنا أملا في إستخلاص ثيمات درامية من لغته وحكايته ومدوناته وتراثه وأساطيره وحروبه. فشاعت مرحلة تأليف المسلسلات الرمضانية والأفلام التي تمجد الفتوحات والشخصيات التاريخية، وأصبحت العودة إلى التاريخ العربي هوية لعدد كبير من الأعمال المسرحية، حيث إتخذت المادة التاريخية الشخصية الإسلامية المحاربة أساساً،لكن مبادرات مسرحية ظهرتفي في الجانب الآخر والتي لا تؤمن بتأليه التراث بل بنقده. وهذه النظرة إلأى التراث جاءت كجزء من الفكر الماركسي الإنتقادي والجدلي الذي بحث ممثلوه في التراث عن قيم الحداثة ممثلة بالمقامات والحكاية الشعبية والأساطير والمألوف اليومي وأحاديث المقاهي والأزقة. ولعل هذه الحركة التحديثية واحدة من تطلعات كتاب

المسرح إلى مسيرتة موجة التحديث الغربي، خاصة في المسرحية الملحمية كما سنرى لاحقاً.

يؤسس أرتو لمفهوم السياسة في المسرح مفهوماً مغايرا لمفهوم أن تكون المسرحية بحدث سياسي، فيدعو إلى رفض السياسة كمادة للمسرحية. إنه "يضع التحريض السياسي محل الثورة السياسية. وحسب الثورة الشاملة التي يدعو إليها أرتو، يحب أن يكون العيد فعلاً سياسياً، وفعل الثورة السياسي، هو فعل مسرحي."

كتب أرتو في عام ١٩٤٦ يقول

" والآن سأقول لكم شيئاً ربما سيذهل الكثيرين

أنا عدوّ

المسرح.

وهذا ما كُنْتُه دائماً.

بقدر ما أُحِبّ المسرح،

أكون، لهذا السبب نفسه، عدوّه".

ويبني أرتو مفهومه على ذلك في ضوء إنه يعارض مبدأ التكرار، فالمسرح تكرار أصلي لاختلاف المسرح كتكرار لما لا يتكرر " فالشر هو القانون الثابت، والحياة هي لعبة، وهذه اللعبة هي القسوة كوحدة للضرورة والصدفة". وكما يشير دريدا، فإن المسرح بما هو لا – تكرار:

" المسرح فيض عواطف،

نقلة مرعبة للقوى

من الجسد

إلى الجسد

هذه النقلة لا يمكن أن تحدث مرتين.
*لا شيء أكثر عقوقا من نظام الباليين **
الذي يقوم، بَعد تحقيق هذه النقلة،
وبدل تحقيق نقلة ٍ أخرى،
يقوم بالرجوع إلى نظام من الانخطافات الخاصة
ليحرم الكوكبي من الحركات المُكتسَبة" (٣)

II

يرتبط المسرح السياسي عندنا بمرحلة مهمة من تاريخ المسرح العربي، تلك هي مرحلة ما بعد هزيمة الجيوش العربية، في حزيران ١٩٦٧، والتي سميت بنكسة حزيران.وأفضل ممثليها الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس. وأول نص مباشر يتحدث عنها هو "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران". وقد مُثل هذا النص عشرات المرات وفي عموم البلدان العربية،لينتشر لاحقاً كصرخة إحتجاج على الأنظمة والتيارات العربية التي قاد فكرها للهزيمة، ثم تعمق بتعريب نصوص عالمية، خاصة نصوص بسكاتور وبيتر فايس وبرشت كرد فعل جماهيري وثقافي على الأنظمة العربية والثقافة التقليدية." ليكن الحديث عن تحول أساسي بعد هزيمة حزيران (يونيو) التي أرخ لها سعد الله في مسرحيته الشهيرة "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" حيث المسرح بدأ يستجيب للواقع ويدخل في تركيبه الذهني والفني بطريقة يمكن الحديث من خلالها عن تمثل عربي لهذا الفن الوافد الينا مؤخراً، "(٤). ليست رحلة سعد ونوس قصيرة أم مقتصرة على مسرحية حفلة سمر، بل أصبحت الثيمة التي يتحرك في ضوئها فنه ولغته وهدفه، لتصبح ثيمة المسرح السياسي العربي مرتبطة به تأليفاً واعداداً. وتعد الفرجة العربية واحدة من ثيمات

الحداثة التي لم تقتصر على سعد الله ونوس وعلى أبو خليل القباني، حيث مسرح القهوة، بل إمتدت إلى كل المسارح العربية. ففي مصر أصبحت الفرافير ليوسف إدريس مسرحية الفرجة، وإلى المغرب حيث أصبحت الحفلات الشعبية مادة مسرحية، وإلى العراق حيث أصبحت مقامات ابي الورد وثقافة بغداد مادة للفرجة المسرحية. ولم يقف الأمر عند هذه الحدود، بل نظّر لها فنانون وكتاب وجعلوا منها مادة الحداثة لهم، مقتربين بعد التأثيرات الأوربية من المسرح الملحمي، وبعيدين عنه عندما بدأوا ينغمسون في تراثهم اعتزازاً دون أن يكون شفيعا لحداثتهم. والتجارب كثيرة،مثل مسرحيات مصطفى الحلاج ومسرحيات ميخائيل رومان وغيرهم.

إلا أن جذور المسرح السياسي تمتد بعيداً في الثقافة العربية، لقد كشفت المساهمات لرجال المسرح أن التراث يمتلك أرضية خصبة للمسرح السياسي، وأن كانت مادته قصصية أوحكايات أو أمثال أو أشعا. لقد عمد الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد في المغرب ويوسف ادريس ونعمان عاشور في مصر، ويعقوب الشدراوي في لبنان، وقاسم محمد وعادل كاظم ومحي الدين زنكنه في العراق، وسعد الله ونوس والماغوط في سوريا، عمد هؤلاء وغيرهم إلى استنطاق التراث ووجدوا فيه شكلاً لمسرح سياسي ،ولكن ليس بالطريقة التي كانت سائدة في أوربا.

ليس المسرح السياسي طرحا لقضية سياسية مجردة، قد يتبادر إلى الذهن وإنما هو تسييس الأحداث العادية، وإدخالها ضمن منظومة الفهم السياسي العام للمرحلة، وعلينا أن ندرك أن السياسية لا توجد كمفهوم مستقل، وإنما هي جزء من بيئة الأقتصاد، ولذلك، فإن أي حدث لا يكون سياسياً ما لم ينطوي على ابعاد اقتصادية؛ بمعى أن المسرح السياسي هو

مسرح جدلي، يعاين الحدث ضمن منظومة فكرية ومادية تجري أحداثها على أرض الواقع. من هنا يستخدم المسرح السياسي الخطابات، والوثائق، والأفلام التسجيلية، والصحف، وأقوال الناس والأحداث المباشرة اليومية، واللقاءات، والإحصائيات، والبيانات الاقتصادية، ويقدمها كبنية لحياة يومية معاشية تستمد رؤيتها من التناقضات التي تطرحها. وفي المسرح السياسي لا يوجد ممثلون محايدون، وإنما لكل ممثل له موقعه الطبقي أو الفئوي ،وله قضيته المختلفة عن الآخر، ويجري الصراع بين إرادات تعبر عن مفاهيم وآراء متباينة. إننا نكون ضمن بوتقة تنصهر فيها القضايا الكبيرة أمام الجمهور كي يبدي رأيه وموقفه مما يجري له وحوله. ذلك أن السياسة فعل انعكاس لما يجري من أحداث.

٢- مسرح القسوة

نشر أنتونان أرتو كتاباً مهماً يتحدث فيه عن "المسرح وبديله" ١٩٣٨ ويترجم أحياناً "المسرح وقرينه"،حيث تكلم عن ضرورة إيجاد "مسرح القسوة" وذلك بغية إبرازما في الحياة من شروروآثام تتجسد في أساطيرخرافية لها صدى في العقل الباطن للجمهور. فإذا شاهد الجمهور القسوة فوق خشبة المسرح، تحررمنها في نفسه،ولهذا الإتجاه أصول تذهب أبعد من آرتو في المأساة (الفاجعة) والمسرح الإنجليزي الإليزابيثي. أما مسرح القسوة المعاصر فيمثل تيارات العنف المنتشرة في أوربا منذ الحرب العالمية الثانية. وهو يعتمد إلى حد كبير على جو من السحر والطقوس السرية التي تُضفي على حبكاته جواً من الجنون واللامعقول والجنس والقسوة العشوائية. فهو بمثابة بؤرة للأهواء والأحلام الكامنة في النفوس ولعل أشهر مثال لهذا النوع من المسرح المسرحية الألمانية "مطاردة مارا واغتياله كما مثلها نزلاء مستشفى الأمراض العقلية في شاتوبريان تحت إشراف الماركي دي ساد"١٩٦٥[٥]. إلا أن القسوة في مسرح القسوة ليست العنف والدماء والقتل والموت، فمثل هذه المشاهد قد تكون فيها قسوة وقد لاتكون، فآرتو يدعونا إلى عدم التفكير عبر كلمة القسوة إلا بـ "الصرامة والمواظبة والقرار النافذ" و" التحديد اللامعدل عنه" و"الحتمية" و"الإنصياع لضرورة.." .أن نفكر بهذا وليس بالضرورة بـ "السادية" أو "الرعب" أو "الدم المراق" أو " العدو المصلوب" [٦]

من الصعوبة أن تلم بجوانب كثيرة من مسرح القسوة، فهو ليس " مسرحاً تمثيلاً، بل هو الحياة نفسها بكل ما فيها متعذر على التمثيل"(٧) وتتشابه القسوة والمسرحة إذ ليس من فرق بينهما مادم يستل نصوصه من الحياة نفسها.لذا" ليس من محاكاة في مسرح القسوة"(٨) إنه يهدم مبدأ المحاكاة ويحطم كل التقاليد التي تقولب الفعل. مسرح القسوة فعل ضد اللاهوت، وهو يعلن موته ويقيم بناء نصه على هذا الموت، "إن الممارسة المسرحية للقسوة هي التي تسكن في فِعْلِهَا وبِنْيَتِهَا فضاء غير لاهوتاني، أو بالأحرى، تنتجه"(٩). وفي إطار هذا المفهوم، فإن االحياة لا يؤطرها نص أو كلام، و'نما هي سيل لتجربة مستمرة لا فواصل فيها ولا إنقطاعات. ولذلك نجد مسرح القسوة وهو" تفصله مسافة عن النص وعن الكلام الخاص وعن الأدب وجميع الوسائل الأخرى المكتوبة والمثبتة" (١٠) "فمسرح القسوة ليس عرضا بلا متفرجين فحسب،بل هو كذلك كلام بدون متفرجين" (١١) ويمثل هذا الرأي رأي نيتشه الذي أثث فلسفته في بداية القرن بالكثير من الأفكار الطليعية بعد أن فقد العالم الغربي الأيمان بقدرة الكنيسة على حل مشكلاته.

لم يكن مسرح القسوة إذن مجرد نص يؤلف كي يعرض، ولا هو شعائر طقسية قديمة يعاد إنتاجها، بل هو نظرية مكتملة وموقف من عنف الحياة التي تفرضها الأنظمة او الكنيسة أو العقليات المهيمنة أو قوى الشر. وعندما يقدم نص ما على المسرح، فإننا نلمح جوانب كثيرة من الفلسفة ومفردات الحياة وقد إجتمعت بطريقة فنية يكون التمثيل فيها مغايراً للطرق الكلاسيكية في الاداء، ويكون الكلام فيها كلاماً يدور حول مصائر كبيرة بالرغم من أنه يعالج مشكلات يومية، ويصبح الجسد محوراً للإشارة وفاعلاً في تكوين الصورة. ومن داخل مسرح القسوة

الذي يقول عنه دريدا إنه فلسفة مكتملـــة، نجــد مجــرى أخــر للحيـــاة وللمسرحية مغايرا تماما لما جرى تلقينه وتمثيله وتنظيره كما في لغـــة أشبة بالنبؤات الكبيرة ، يقول آرتو: إن ما نخشاه " ليس الله الحي ، وإنما الله الميت هو ما يجب أن نخشى الله هو الموت" ذلك أنه حتى اللانهايـــة ميتة/ اللانهاية هي إسم لميت/ لم يمت" [١٢]. ونحن لدينا في المثيولوجيا العربية أن الخوف لا يأتي من البشر، إنما من الآلهة. فمسرح القسوة هو فكرتغييروليس فكرثبات،فانه يعالج فكرة الإنسان في تحديه لقوى الـــشر بقسوة المبدأ وليس بقسوة الجسد، بالرغم من أن تمثيل هذه القسوة يـــأتي بالجسد. فالجسد هنا يتماهى مع الفكرة، ولذلك ليس من لغة تعـــاد ثانيـــة فيه، فكل عرض له لغته وكل جسد لا يكرر ما قاله يوم أمس بالحركـــة. كل عرض هو تجديد، وهو بناء لمفاهيمه من جديد، وعلى المشاهد أن لا يرى العرض يوماً واحداً، لأنه لا يرى إلا جزئية منه، فالحياة المستمرة لا يمكنك أن تقتطع منها شريحة على طريقة الأطباء لفحص دمها كـــي تحكم عليها كلها. إن مسرح القسوة لا يعتمد التكرار بل الفعل المـــستمر" فالعرض المسرحي متناهٍ، لا يترك وراءه،ووراء راهنيته، اي أثـــر،ولا أي شيء قابل لان يُحَمَلْ (....) إن شكلا سبق استخدامه لا يعود يخـــدم في شيء ولا يدعو إلا إلى البحث عن شكل آخـــر، وان المـــسرح هـــو المكان الوحيد في العالم الذي لا تبدأ فيه مرة أخرى حركة تم أداوها من قبل"[١٣].

ثمة تداخل مهم يحدث بين مسرح القسوة وفرويد ونيتشه، خاصة في تحويل مشاهد مسرح القسوة إلى أحلام، ولكنها أحلام قاسية محسوبة كما يقول دريدا. والثلاثي الذي أدرك في بداية القرن العشرين أن الحياة يجب أن تسير بطريقة مغايرة لما يريده السياسيون، خاصة وإن حروباً عدة لم

تجن غير دمار الإنسان والعقل والمستقبل.وضعوا لبنة تغيير العالم عن طريق القوة والقسوة والأحلام." يقترح ارتو الرجوع في المسرح إلى هذه الفكرة السحرية الأولى،المستعادة في التحليل النفسي الحدي(...) فالشعر والحلم متطابقان هذا ما يؤكده مارا صاد أيضاً" لذلك ، لا يقابل هذه القسوة إلا فكر وثقافة القسوة، ولكن بطريقة تحوّل منهج فرويد في تفسير الأحلام من شعائرة الفردية إلى لا وعي الجماعة، لتكشف عما في داخل الإنسان من خوف متوارث وقديم. وبعد سلسلة من الهزائم والإنتصارات الوهمية، تحول رؤية نيتشه السوداوية للعالم ودعوته بموت الإله إلى طريقة جديدة لحياة البشر. ضمن هذه الجدلية المأساوية للعالم، يعيد مسرح القسوة بناء ثيمته من خراب العالم، أنه نفي للدمار وشعيرة تولد ناراً لا يمكن أن تطفأ. ولهذا، على الممثلين في مسرح القسوة فهم أن الجسد لوحده ليس كافياً بدون أن يكون خلفة ثقافة التعبيرعن الرفض.

يعود مسرح القسوة بصيغة درامية أخرى، ولكن هذه المرة ليس في فرنسا هذه المرة ، وإنما في بولونيا، وعلى يد غروتوفسكي، التلميذ المغايرمنهجا ورؤية لستانسلافسكي ولكل المخرجين العمالقة، عندما حول مفهوم مسرح القسوة إلى المسرح الفقير،معتمداً على كتاب آرتو نفسه بهذا الصدد.إلا أن بولونيا ليست غروتوفسكي لوحده، وإنما هي تيار من المسرح التجريبي ابتدأ من بداية القرن العشرين وحتى اليوم،" وترجع هيبته الحالية لأسلافه الذين واجهوا بجرأة تحديات الحركة الإصلاحية في المسرح الأوروبي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وبعد عام ١٩٨٩ حين أصبح إزدهار الأدب – ومنه الدراما – ممكناً بدون أية تحديدات، ظهرت في الساحة المسرحية تيارات جديدة، وأشكال جديدة، وتحديات موجهة إلى الناس المهتمين بالمسرح من خلال

الواقع المتغير بشكل سريع و زيادة سرعة نمط الحياة. وأحد كتاب المسرح الأكثر شهرة في بولندا في السنوات الأخيرة هوأينغمار فيللقيستو" (١٤) وكانت معظم التجارب المسرحية تستثمر الثقافة الشعبية ومشكلات الإنسان المعاصر خاصة الشباب وما يطمحون إليه. وقد وجد العديد من المخرجين البولونيين مجالا لهم في مسارح أوربا، لكن المسرح الفقير وتمارين غوتوفسكي على الممثل كانت طريقة جديدة في العالم مهدت لاحقاً لإنضاج تجربة مسرح الصورة الذي يعد ايضاً من إنجازات المخرجين البولونيين الشباب. وقد ولد هذا المسرح كرد فعل على مظاهر التزييف التي تفرضها الدولة على الثقافة والمجتمع. "يتطور مسرح الصورة في بولندا باعتماده قبل كل شيء على الصورة دون الكلمات. ومن أهم ممثلي هذا التيار في الوقت الحالي ليثيك مودجيك، مؤسس حلبة مسرح الصورة لجامعة لوبلين الكاثوليكية. ويمكننا أن نضيف إلى هذا النوع أكاديمية الحركة من وارسو وهابيبينغات، ويجي كالينا(١٥).

يحكي بيرتر بروك عن غروتوفسكي عندما استقدمه:إن "تمارينه كانت مفاجأ لنا، وبدأنا كما لو كنا نرى عالما آخراً يعرض أمامنا، لقد حرك فينا كل طاقات الجسد.وفي نظر بروك، فأن " مسرح القسوة لم يقصد به أثارة نزعات سادية، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة، أو- لو إستطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد- إلى مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعا" (١٦) ". إن المسرح مركبة، وسيلة لدراسة الذات وإستكشافها، إمكانية للإنعتاق، وذات الممثل هي مجال عمله.إن عليه أن يستدعي كل جوانب هذه الذات،فيداه وعيناه واذنانه وقلبه هي موضوع دراسته وهي أدوات دراسته" (١٧).

وفي كتابه "نحو مسرح فقير"، يشير غروتوفسكي بوضـــوح الـــى أن "الإخلاص لنوايا الكاتب ليس الهاجس الأساسي في المسرح". فالكاتـــب ينتج النص في مسرحه. لكن ليس وحده (نقـــيض النظريـــة الرمزيـــة). فالممثل والمجموعة التي ينتمي إليها تنتج النص وتشارك فـــي تأويلـــه، حيث يكوّن مجموع الذين يلعبون النص "الكاتب الجماعي". والأداء هنا، ومن ضمن إنعدام وسائل العرض وتقنياته، وإكسسوراته، وزحمته هـــو الأساس: لا يزاحمه تزويق الديكور،أو وظيفيـــة تقنيـــة. وإنمـــا يعـــود "المسرح" "بفقره"، الى أصالته الأولى، الـــى طقوســـيته الأولـــى، الـــى عناصره الأولى: الممثل ــ النص. أو بالأحرى الممثـــل الـــذي يـــصيّر النص ودلالاته وإشاراته وإيحاءاته (هنا نقيض لما يرخولود وللبرشـــتية وللبيسكاتورية، وشيء من الإختلاف مع الأرتووية".فكل هذه العناصـــر السينوغرافية والأدوات هي خارجية بالنسبة لغروتوفسكي، والتي تحوّل النص – الممثل عن طاقاته الأولى. بل هي تضرب خصوصية المسرح الذي يجب أن يختلف بها عن الفنون الأخرى، وتنقض على إســـتقلاليته بجره للإلتباس بما هو خارجه [١٨].

ويمكن ايجاز أسئلة مسرح القسوة بنقاط معينة منها:

١- كيف نجعل الحياة مسرحاً لا نؤلف لها نصاً ولا نستدعي لها ممثلين وإنما نفهمها على أنها نص يجري تجسيده عبر الحياتي نفسه؟.

٢- سبق؛ والتكرار لا يولد مسرحاً، وإنما حكاية تافهة معادة. ولذا، فإنه لا تكرار في مسرح القسوة. وبما أن الحياة تجري بطريقة ملتفة ومتعرجة ومتقدمة، فإنه لا يمكنك أن تمسك بقطعة منها منسحبة للخلف وتعيد تمثيلها.

٣- كيف نطرد من المسرح كل القوى القديمة، الله، الدين، الكهنوت، السلطة، الطبقات، القوى الغيبية، وغيرها ونجعل المسرح بشرياً يحكي لنا أفعال الناس كما لو كانت أعياداً تؤلف قواها وفاعليتها شرورها وخيرها لا أحد يقمع ما تفكر فيه، ولا أحد يرسم لك طريقاً دون تجربته بذاتك؟.

٤- كيف نحرر المشهد المسرحي من لغة الكلام ومن رؤية المخرج ومن نصية إخراجية وتمثيلية مسبقة أوتطبيقاً لقواعد مرسومة؟ وكيف يمكننا أن نجعله بدون كلام وبلا رؤية ضمن هذا السياق، حيث لايوجد لاهوت ما يتحكم بالمشهد؟. حيث المشهد تجربة منفتحة يصنع حياته عبر خطاب يتشكل عقلياً ومادياً من أفعال القائمين عليه.على المشهد أن يتحرر، كما يقول دريدا من مسرح الغرب وتاريخ ثقافته. فالمشهد الذي نراه ليس هجيناً او بلا تاريخ ولكن عليه أن يجير محاكاة لماضيه." إن المسرح، هذا الفن المستقل، القائم بذاته،إذا أراد أن ينبعث أو، ببساطة،أن يعيش، فهو فإن عليه أن يؤكد،بوضوح،على المسافة التي تفصله عن النّص وعن الكلام الخالص وعن الأدب، وجميع الوسائل الأخرى المكتوبة والمثبتة" (١٩)

٥- كيف نحرر التمثيل من المنهجية الكلاسيكية،لأن التمثيل هو "الإستعراض" هذا ما سيكون عليه التمثيل في مسرح القسوة" الإستعراض الممارِسُ فعلَه لا كأنعكاس فحسب،وإنّما كثورةٍ أيضاً"(٢٠).

٦- حركة، ومسرح القسوة لا يؤسس نصه على مشاهد مكتوبة، وإنما على الحركة التي هي أيضاً كلام من نوع آخر.ولكنه الكلام الذي يؤسس لنا رؤية أعمق من النص المكتوب. يقول أرتو" في البيان الأول

١٩٣٢ عن لغة المسرح" إن الأمر لا يتعلق بالغاء الكلام المُمَفصل،وإنّما بإعطاء الكلمات الأهمية نفسها تقريباً التي تتمتّع بها في الحلم،" (٢١).

ثمة،بالطبع، خصائص أخرى ليس هنا المجال لسردها؛ لكن الذي أردناه في إثارة هذه الأسئلة هو التأكيد على أن مسرح القسوة هو الضلع الثالث في مركب المسرح الحديث: القسوة /السياسي/ الملحمي، وهو المثلث الذي ظهركرد فعل على شرور الحربين العالميتين الأولى والثانية. ومن هنا علينا نحن العرب أن نفكر ايضاً باعتبارنا خضنا حروباً فاشلة على مدى القرن، بطريقة تجدد مسرحنا دون أن نتكئ على تجارب كلاسيكية قديمة لا عمق فيها، وإنما على ما هو ذاتي يغير من طرق أحلامنا البائسة التي يرسمها الحكام لنا دائما.

٣- المسرح الملحمي

I

ربما يكون هذا المسرح الأكثر حضوراً في ذاكرة وعمل المخرجين، ليس في أوربا فحسب، بل في عموم مسارح العالم، ومنه إنطلقت معظم التجارب الوطنية التي حملت خصوصيات وهويات الأوطان. هذا ليس سهلاً كما يبدو أن تذهب للدراسة وتأتي بتعاليم المسرح الملحمي الملقنة على ألسن وتجارب الأساتذة والطلاب في الكليات وورشات العمل الصغيرة، بل هو دعوة إلى إكتشاف ما في مخزونك الوطني من حكايات وأحاديث وحالات وثقافة فيها من الملحمية الحياتية اليومية الكثير الذي يحولها من عادياتها إلى مسرح. هذه هي أهم نقطة تحول في المسرح الملحمي، عندما إكتشف برشت أن الدراما الأرسطية والمسرحية الدرامية الغربية حتى القرن التاسع عشر غير قادرتين على لملمة ومتابعة المتغيرات الكبيرة التي تحدث على حياة الناس اليومية، وهم يصارعون قوى أكبر من قدراتهم، فيكون التعبير عن احتجاجهم ومواقفهم، ونكات، وسخرية، وقفشات، وأغاني، ورفض، ورقص، ومشاهدة، وإعادة قص ما سمعوه، ثم تمثيل ذلك في الشوارع والأزقة وأمام جمهورمتحرك. وليس بحاجة إلى ديكور كبير، ولا إلى مسرح بإضاءة وإنارة وكراسٍ، كل ما في الأمر نص شفوي محفوظ، قابل للزيادة والنقصان، وجمهور يستمتع بحركة ممثلين يؤدون أدواراً ليست هم أبطالها، بل يروونها كأسئلة عن حياة الناس، فتكون قريبة من حياة المشاهدين، ولذلك تمكن الإضافة إليها والتعليق عليها. فالمفارقة،

والصدق،والبحث عن العادي، والنادر،هي غاية هــذا العــرض، الــذي سينقل إلى مكان آخر وأمام جمهور آخر، في هذا اليوم، أو فـــي الغــد، مازجين في عروضهم هذه بين الموسيقى والأغاني والأناشيد والحكايات والأزياء، وكأنهم يقدمون كرنفالاً قصصياً حكائياً يروي ولا يجسد، ينقل احداثاً مرت، أو سبق وأن رويت، لهذا الشعب أو ذاك. من هذا المخزون التراثي أومن غيره، لا يهم ما دام الهدف هو تذكية مشاعر الناس بالحب والجمال والغد والسلام، وكرة الحروب، والوقــوف ضــد الإســتلاب، والإبتعاد عن تغريب الذات وتغريب المجتمع، والإشارة ضمناً أوعلانية للدور القذرللرأسمالية ومصادرتها لقوى العمل والإنتاج، وجعل النــاس فقراء في بلدان مخزونة بالخيرات، ومنع الحريــة عــن مجتمعــات لا تختلف لا باللون ولا باللسان ولا بالتاريخ. إن إعادة حكاية ما مضى وما سوف يأتي، هي من صلب مسرح جماهيري يكتــشف الــدرامي فـــي الحياتي، وينهضُ به إلى مصاف التراجيديا الــشعبية، التـــي لا تــستدر الدموع، ولا العطف، بل المشاركة الفاعلة في الــرأي والانحيــازلقوى المستقبل. من داخل هذا المسرح الوطني الهادف، والــشعبي، والــسهل التعبير، الصعب الكشف، نمت قدرات ممثلين وكتاب وجمهورعلى طول قرى العالم ومدنه ومسارحه، وتنوعت طرق الكتابة، وأعيــد إكتــشاف التراث الشفاهي للشعوب، وأعيد الإعتبار لحكايات العامة، وما يــدونوه في ذاكرتهم، ورفضهم الزاضح لما يقوله الحكام، أو ما يدونه كتابهم من مزيفي التواريخ والأحداث. بهذه المساحة المنفتحة علـــى الحريــة، تــم إكتشاف العالم كله على انه كلّ مترابط،، والشعوب فيــه واحــدة، وان إختلفت لغاتها ومدوناتها وأسماؤها، وإن مصائر البشر واحــدة، مهمــا تباعدت عن بعضها جغرافياً، ولذلك، بات على المسرحيين أن ينوعــوا

خطابهم من أجل أن يصلوا بالحرية وبالسلام ونبذ الحروب وإنفتاح النص على ما يعاش الآن، وما سبق أن عاشه الأباء، وما سوف يمكن أن يعيشه الأبناء. نص مفتوح يقرأ كما يسمع ويشاهد، تصل لغته للجميع، ويستمتع ويغني ويهتف في نصه الجميع. وحيث تضاف لغتنا إلى لغات اخرى، لتؤلف نصاً إنسانياً حراً، بعيداً عن المحلية الضيقة وإن انطلق منها، كاشفاً بنور التجربة الشعبية عن إعماق إنسانية غير محلية، وعن تجارب كبيرة بالرغم من صغرها ومحدوديتها،حكايات صينية تصبح روسية، وأخرى أمريكية تصبح فرنسية أوالمانية، وثالثة هندية تصبح عربية، وهكذا ويصبح هملت الإنجليزي هملت الروسي، أوهملت العربي قائداً يجلس في خيمته الصحراوية، ويصبح دونكيشوت الإسباني إيفان الروسي. هذه القدرة التي إختمرت في ذاكرة الشعوب وثقافتها وتجاربها، تحولت على يد برشت إلى رواية عن وطنية للمسارح وللعاملين فيه وللكتابة الجديدة. مجطمة الوهم القائل بأنها مسرحيات وأن تمثل كي تطهر الناس من مخاوفهم وآلامهم، بل هي حكايات شعبية تروى بمشاهد قد لا تكون مترابطة .

يتحدث عن المسرح الملحمي الكثيرون وفي مجلدات طبعت، ولن يقف التأليف فيه كلما خطا مخرج أو مفكر خطوة في إتجاه المثيولوجيا،أوالإيديولوجيا، أو الأنثروبولوجيا. فمثل هذه الميادين الواسعة العريقة، تختزن ذاكرة تجارب الشعوب وأشكالها الفنية التي إحتوت مضامينها المنفتحة. وعبثا يقال أن المسرح الملحمي يفضل المضمون على الشكل، لانه إرتبط أيديولوجيا بالماركسية وتطلعاتها الأشتراكية.إن من يتتبع إخراج المسرحيات الملحمية لبرشت وغيره، يجد أن إهتمامه بالشكل مواز للمحتوى، فالدل عنده أحيانا مدلولاً وإلا كيف يعود للحكاية

وثوبها الشعبي ولغتها الشفاهية المنفتحة، ولا يهتم بالقول وطريقة الحكي وسياق العرض؟.

في سياق تأثر المسرح العربي بالمسرح الملحمي، نجد إن مسرحنا العربي تجدد ونما وتطور بعد أن إكتشفنا برشت في ثقافتنا، قبل أن نكتشفه في نصوصه، وهذا ما جعل المسرح الملحمي يتطور بسرعة متناغماً مع موجة التحديث التي رافقت الثقافة العربية في الستينات/ ومع مومجة التحديث السياسي التي وجدت في المسرحية الشعبية ذلك البعد الثقافي الذي تريد توصيله للناس. وقد ارتبط البعدان الثقافي والسياسي بمرحلة متقلبة من حياة شعوبنا العربية، حيث المسرحية الكلاسيكية والتاريخية والواقعية لا يمكنها أن تستوعب ما حدث من نكسات وقمع للحريات، في حين إن انفتاح الشكل الفني على اللوحات والمشاهد بدلاً من بنية الفصول الصارمة أسهم في تكوين حرية واسعة للمثل يحيث ينتقل من حال إلى أخرى مؤدياً ادواراً عدة، وأمكن للمؤلف أن ينتقل زمنياً بين مراحل متباعدة كي يلملم فكرته، وأمكن للمخرج أن يرى في حرية الشكل مجالا لاستيعاب حركات وافعال الممثلين وهم يروون حكايات اجتماعية وتاريخية سياسية وغير سياسية،وامكن للجمهور أن يخرج من كونة متفرجا يكرز الحَبَ والمكسرات في المسرح إلى فاعل مشدود لمتابعة مايحدث، ومشارك يعلق ويشترك في الحوار، ويؤلف وجوده ككتلة جماهيرية مكانا لتوجيه خطاب معاصر. ينطلق من العلم والتجربة والفاعلية الجماهيرية ليغير ما حوله أو يضع الاسئلة عن اوضاع اجتماعية وسياسية بحاجة إلى التغيير. فالإنسان في المسرح وفي الحياة فاعل مغير وليس مستقبِلا لما يقال له. والدعوة هذه لا تخص فردا

يشاهد المسرحية البرشتية، بل تخص المجموع اي الشعب الذي عليه ان يفهم أنه صاحب فكرة التغيير، وهو الذي ينفذها. وهكذا تكـون الثـورة جزءاً من تفكيرة وعمله. وقد شهدنا في مسارحنا العربيـة هـذه النقلـة الكبيرة وهي تبني جسوراً بين نـصوص مختلفـة الأزمنـة والأمكنـة والحالات، وبين قدرات فنية لطاقات تمثيلية انتلقت من الانفعـال إلـى الرواية، ومن التماهي إلى كسر الإيهام والمشاركة، وهذه النقلة الفكريـة هي جزء من بنية فلسفية تحرك فيها المجتمع العربي في مرحلة تحولات وتراجعات ومخاض فكري سياسي كان في جـوهره يعـالج مـشكلات العامة، ويطرح ضمن ما يطرحه البحث عن طريـق جديـد لتحـديث الخطاب الثقافي العربي، أسوة بما يترجم ويشاهد من تجارب مـسرحية وفي مهرجانات دولية، ولما ينقله الخريجون من تجارب جديـدة، ولمـا يفكر فيه كتاب يساريون وجدوا في تجديد الخطاب الثقافي طريقة أخرى لنضالهم السياسي.

II

يعود تاريخ المسرح الملحمي إلى بسكاتور ١٨٩٣- ١٩٧٠ الذي ألف كتاباً مهماً فيه أسماه "المسرح السياسي" ١٩٣٠ ومن ثم إلـى برشـت ١٨٩٨-١٩٥٦ الذي ألف فيه كتاباً مهماً أكثر نضجاً من كتاب بسكاتور أسماه "الأورجانون الصغير للمسرح" ١٩٤٩. وقـد جـرت تطبيقـات النظريتين على مسرحيات برشت وغيره، لكن تجارب المؤلفين تمتد إلى اوليات القرن العشرين حيث كان الكتابان قد ظهـرا بعـد أن اكتملـت التجارب الفنية ووضحت خطوطها العريضة.أن مرحلة ما بعد الحـرب

العالمية الثانية هي المرحلة التي بدأت بها المفاهيم العلمية لتغيير العالم، قد دخلت حيز التنفيذ والمباشرة ولذلك، لا نعدم سبب ظهور هذا المسرح المغيّر كجزء من فاعلية قوى التغيير العالمي وهي تستثمر انجاوات العلم والفلسفة ومناهج التحديث وبناء الاشتراكية كحلم وواقع لملايين البشر. يقول مجدي وهبة وكامل المهندس: المسرحية الملحمية " وسيلة من وسائل التوعية السياسة الماركسية، إذ أنها تعتبر في النظرية الماركسية أداة تسلية. والجديد في هذه النظرية هجر الحيل التقليدية لايهام الجمهور بواقعية ما يشهد وتركه يتمتع بنظرته النقدية كلها، لذلك كانت المسرحيات المؤلف على هذا النمط تخلو من الحبكة القصصية المعروفة، وتتوالى فيها المشاهد"(٢٢). وبالرغم من فقر هذا التعريف وعدم دقته بالتمام لكنه يعكس مدى ملائمة هذه التجربة مع واقعنا العربي خاصة بعد نكسة حزيران التي فجرت طاقات مؤلفين ومخرجين ما تزال تجاربهم تتطور على يد أجيال جديدة من المخرجين والمؤلفين.

الفكرة الأساسية في مسرح برشت هي أن " المسالة ليست تفسير العالم بل تغييره" هذا ما يقوله برشت في اورجانونه الصغير وهي فكرة محورية في كل الافكار الكبيرة التي رافقت مسيرة القرن العشرين وخلقت لنفسها اسئلة جوهرية في الكيفية التي نغير العالم بها. ولذلك كما تقول الدكتورة لميس العماري أن برشت اطلق على مجلدات مسرحياته كلمة واحدة هي "تجارب"(٢٣) ينطلق فيها برشت كما هو معروف من النظرية الماركسية لتغيير العالم، ولذلك يشير إلى "انه لايمكن اطلاقا كتابة مسرحيات ذكية اليوم دون دراسة الماركسية" فهي "علم الحياة المشتركة للبشر" وهي "المبدأ العظيم للسبب والنتيجة في هذا

الحقل".ويؤكد برشت حسب اقتباسات الدكتورة لميس" يجب أن ننظر إلى أنفسنا كأبناء عصر علمي، فمعيشتنا المشتركة كبشر- أي حياتنا - تخضع للعلوم إلى أبعاد جديدة تماما"(٢٤).

لايقف المسرح الملحمي عند النص فقط، بل هو مشروع تحديثي لكل بنية المسرح؛ فهناك تصورات عن دور المخرج، وأخرى عن دور الممثل، وثالثة عن الديكور والإنارة والإكسسوار، ورابعة عن القاعة وعن الاعلانات. وهكذا يصبح مشروعاً متكاملاً طرح عبر تجارب كثيرة وما يزال ينمو ويتجدد في الممارسة الفنية لرؤيى مخرجين عالميين. وقد شاهدت في احتفالية المئوية لميلاد برشت في ألمانيا عدد من مسرحياته وقد اخرجها مخرجون من المانيا وانجلترا واميركا، والمغايرة كثيرا بطرق اخراجها لما شاهدناه من الاخراج السابق وما قرأنا عنه. وهذا يعني ان المسرحية الملحمية تنسجم وروح التغيير. لقد كان ممثلو مسرحية "غاليلو غاليلي" عراة وهم يقدمونها أمام المشاهدين لايمانهم ان الحقيقة التي يؤمن بها غاليلو كانت بيضاء وعارية تماما من أي دثار مزيف، لأن الدثار والملابس التي كانت تغطي الكردينالات ورجال الكنيسة وجدت لتغطي زيفهم وادعاءهم، فالرداء جزء من السلطة بينما الحقيقة لدى الشعب لا تحتاج إلى غطاء، انها صوت عال يصل كل الجهات. ويعتمد إخراج برشت على ابراز الحقيقة عبر حركة الممثل على المسرح، وبما أن الحقيقة هي مجموعة أفعال وحركات، فإن على الممثل أن يتقدم بكشفها وتجسيدها للحمهور، لا أن يكررها او يتقول حولها. إنه يريد من الممثل أن يجسدها بالحركة المتنقلة من وإلى،ذلك أن"التمثيل هو نقطة تحول" وتخل عن لغة المسرح التقليدية، والذي لا

يجبر الممثل على نطق لغة لا يؤمن بها. لذا نجده يترك الممثل " يــؤدي أدواره بلغته المحلية"(٢٥). بهذا يكون الممثل في المسرح الملحمي حــراً يضيف للمسرحية ولا يأخذ منها، ويوظف برشــت قــدرات وخبــرات الممثلين لصالح العمل، وهو غالبا ما يجلس في الصالة ليرى ويشاهد ما يفعله الممثلون ولا يعطي ملاحظات كثيرة، إنه يكــره النقــاش حــول سايكولوجية الأدوار وتفسيراته. وهو يطلق العنان، ولكن بضبط للممثــل كي يبدع بعمله، وغالبا ما ينفل سلبا او ايجابا ومن داخل الــصالة مــع التمارين، ولا يدرك انه بعمله هذا يبني نصوصا جديدة مــن حكايــات مبعثرة. وقد لخص برشت تعاليمه للممثلين بقاط كثيرة ليس من المعقول سردها هنا لان التمثيل لا يستقر على ملاحة ما بل تتغيــر الملاحظــات تبعا للتمارين وللعروض. ولكنه وضع مع ذلك عددا من النقاط التفصيلة لمهنة الممثلين. والمخرجين سماها قواعد ابتدائية للممثل(٢٦). وقد كــان للزمن فاعلية كبيرة في إخراجه، فهو يذكر المشاهدين بالواقعة المعينــة ولا يحكي حكايات لا تدل على أحداث، وبهذا تكــون الزمنيــة فاعلــة ومؤثرة، وكذلك الامكنة، فهو يميل إلى التحسس بها والشعور بوجودهــا ويطلق اعنة الممثلين لتجسيدها حركياً.

تبدو الحاجة ماسة لمعرفة فن الديكور في المسرح الملحمي؛فالواقعية تفرض على مصمم الديكور أن يعكسها بوضوح امام المشاهدين بطريقة تعبيرية، وهذا يعني ان مزاوجة ما بين اشغال المساحة، أوكما يــسميها كارل فون آبن مصمم البرلين انسامبل "شكل درامي لساحة المسرح"(٢٧) فهو فنان عليه أن يشتغل في الــساحة، أي خــشبة المــسرح، بطريقــة درامية، وليست مجرد نصب ديكور واقعي. والطريقة الدراميــة تعنــي

مزاوجة بين فن التصوير الفوتوغرافي والتشكيل والانارة والسينما. وكل هذه الفنون تؤلف بنية درامية تشغل الساحة المسرحية وتتعداها ايضا إلى القاعة وإلى المداخل. وقد عمد عدد من المخرجين العرب إلى ملء القاعة بما يعمق وحدة الديكور بأساليب تعبيرية دالة على جو ومناخ المسرحية كي ينشغل الجمهور بالمشاركة الفاعلة مع العرض. وقد اطلق الفيلسوف "فالتر بنيامبن على هذه الطريقة " الفن التآلفي" (٢٨) إن المسرح ينمو بتفاعل الفنون المشاركة فيه كما يقول كارل فون ابن، وإنه من الافضل ان تكون علاقة هذه الفنون وثيقة بعضها ببعض، نلمس ذلك من فريق كرة القدم، والمسرح هو مجموعة خطط درامية"يعمل كل فن ضمنها حسب وسائله"(٢٩).

III

يكمن حصر أسئلة الحداثة التي يثيرها المسرح الملحمي بنقاط معينة، منها:

١- يستطيع المسرح أن يبني مشروعا طليعيا حداثويا ويسهم في إثارة الأسئلة حوله.

٢- إن الشخصية النمطية الساكنة والمتكررة مرفوضة في المسرح الملحمي، وتستبدل بشخصية متحركة فاعلة يمكن تطويرها واستبدالها كلما استجدت ظروف جديدة.

٣- تعتمد المسرحية الملحمية على تدرج الأفكار، وتناميها خلال التجربة، فالفكر لا يظهرمكتملاً دفعة واحدة ولا في مرحلة معينة ولا في مكان محدد، بل يتم ظهوره عبر تشكيلات اجتماعية /اقتصادية /ثقافية،

وفي ازمنة متباعدة وامكنة مختلفة. هذا الخط المتعــرج صــعودا فــي التجارب، ونزولاً في التواريخ، هو ما يؤلف فكر المسرح الملحمي.

٤- المشاهدون في المسرح الملحمي جزء من المسرحية، فهم ليسوا مشاهدين منفعلين، بل مشاركين، فالطريقة الحديثة لجعل الناس مغيــرين هو اختيارهم لطرق الحياة، وتبنيهم لمشروعات مغيــرة، جــاءوا إلــى المسرح ليروا ما حدث ليشاركوا في حل المشكلة.

٥- يجعل المسرح الملحمي الإنسان فاعلا في عالم واســع وكبيــر ومتغير، أي أنه دعوة لهذا الإنسان ليشارك في تبني مشروعات مغيرة، هو يقودها، ويفكر بها، لا أن يستقبلها مرغماً من قبل طبقات اجتماعيــة قاهرة.

٦- يرى المسرح الملحمي الإنسان أنه جــرم صــغير فــي عــالم كبير لامتناه،وعليه يقع عبء التغيير وصناعة مستقبلة، لا أن ينتظر مــن يصنع له هذا المستقبل.فالإنسان هو الطاقة الفاعلة التي تغير العالم،وفي الوقت نفسه يتغير هو الآخر،إن التغييرحركة مستمرة وليست متوقفة عند زمن أو مرحلة، أو نموذج.لذلك نجد الثورة الأشتراكية مثلا هي مراحل وليست مرحلة، والنص الملحمي جزء من بنية المرحلة، وليس تعبيــرا عن المرحلة. انه يعبر عن حركة ما مغيّرة في مسيرة المجتمع.

٧- إلغاء فكرة أن العالم مسير بقوى غامضة وغيبية، بل أن الإنسان الفاعل والمرتبط بحركة العلم والمؤمن بقدرات البشر على التغيير هــو الذي يحدد خطوط المستقبل المنحينة والمستقيمة، فيــرفض مــا لايــراه منسجما ومنهجه.

٨- الايمان بالمنهجية الجدلية هو الطريق لفهم الحياة، وإن التـــراكم الكمي يؤدي بالضرروة إلى تغيير نوعي.

٩- يصور المسرح الملحمي التاريخ في العالم بانه مجموعة انشطة، المتغيرات فيه متتابعة.

١٠- الحرية في الشكل والاداء واستثمار طاقة الممثل والعمل علـــى ربط المسرح بقضايا المجتمع واستعادة دور الإنسان في عملية التغييـــر وتفهيم الناس ان الجميع شركاء بالثروة.

الفصل الرابع:

التقنية والحداثة

لا تنطلق الحداثة من النص وحدة، ولا من المخرج وحده، ولا من الممثل وحده، ولا من أي جزئية من العمل الدرامي لوحدها، بل تنطلق من تضافر جهود عدة حقول وجدت نفسها في لحظة تاريخية ما قادرة على إنتاج أدوات فنية تتلاءم وطبيعة التغيير واحتياجات. وفي اللحظة التاريخية نفسها، تصبح الأدوات الفنية القديمة، كلها أو بعضها، عاجزة تماماً عن القيام بوظيفتها الكاملة لإستيعاب القفزة النوعية في التغيير. ما يلاحظ على هذه الحركة الجدلية، أن ثمة عجزاً وقصوراً وجموداً في أداء الأدوات القديمة، وأن ثمة تطوراً وفهماً وابتكاراً في الأدوات الفنية الجديدة.وهذه الحركة لا تتم بفضل وموت الأجزاء القديمة كلها دفعة واحدة، بل باستيعاب ما يمكن تطويره منها، أو تبديل حقل بحقل آخر كأي لاعب لايجيد فنه إلاّ بمواقع معينة من ساحة اللعب. وهذه عملية تطورية معقدة تتداخل فيها عوامل كثيرة شأنها شأن اي شريحة اجتماعية تاريخية. وكي يكون فهمنا لهذه العملية التطورية المستمرة، لا نركز التطور فيها لجانب المحتوى على جانب الفن. ثمة بنية جدلية متداخلة بين الأثنين، حصيلتها بطيئة وتاريخية ولا تفرز إلا بالإنتاج الجماهيري الفاعل.

لعل الأمر يكون هكذا: كل ما حدث من تطور وتجديد في مسرح القرن العشرين ما هو إلاّ التقنية الجديدة. هكذا يشاع ويكتب. ويعني هذا أن علينا بعد شيوع نظريات الحداثة، خاصة البنيوية والتفكيكية وغيرها، أن نضع المحتوى جانبا، ونعاين فقط التطورات الفنية التي حدثت على تقنية المسرح. وهذا ما لم يحدث. فالتقنية الفنية الجديدة فرضتها الحاجة الاجتماعية للمحتوى الجديد المنبثق من التطور الاجتماعي الهائل للثروات والاقتصاد والتقنيات والعلوم والنظريات، الأمر الذي وسع دائرة

تأثير المسرح والعاملين في المجتمع، وجعلهم نـوابض تتحـرك تبعـا للتغيرات الجذرية. فمنذ القدم توجد نوى حداثة المحتـوى فـي النتـاج الثقافي القديم، وما على المفكرين إلا إعادة قراءته بأساليب فنية جديـدة، كي يكشفوا لنا في مخزونه من رؤى وأفكار جديدة. مرة ومرات يعـاد عرض مسرحيات سوفوكليس ويوروبيدس وشكسبير وستنديبرج وموليير وراسين وجينيه وآرتو وغروتوفسكي وغيرهم، ولكن بطرق فنية جديدة. في حين أن تطور التقنيات الفنية، وعلى كل المـستويات، إبتـداء مـن الممثل وحتى الصالة، حدثت في النصف الثاني من القرن العشرين، في حاضنة ثورة المعلومات وفي التغييرات الدراماتية فـي الفكـر العلمـي والنظري.

إننا لا نحاول هنا تقديم مسح شامل لهذه التيارات التقنية الحديثة، التي اعتبرها ثورة فنية هائلة، بل نحن نحاول التعريج على أهمهـا، خاصـة تلك التي استفدنا منها في مسرحنا العربي، فنقدمها بايجاز شـديد تبعـاً لحجم هذه الدراسة ومتطلبات النشر. لقد مكنت التيارات التقنية الحديثـة المخرجين من تجديد خطابهم الفني والفكري بالربط بين الهوية الملحيـة ولغة الجسد، بين مثيولوجيا قديمة والترابط التاريخي بين الأزمنة، ومن تحويل المفردة إلى مساحة من فعل التأويل لتنـشيط الـذاكرة واغنائهـا بالحياتي، ومن ادامة العلاقة مع المسرح برؤية رومانتيكية محلية تـسهم في بلورة أفكار وطنية، كي يواكبوا فيها التجديد الفلسفي الثقافي العـام، ليس في بلدهم فقط، بل في المحيط الأوربي. فنجد هؤلاء المخرجين وهم لا يقفون عند تجربة فنية محددة،ولا عند ثقافة بلد معين، فالحيث البحث مستمر بإقامة ورش عمل وإجراء دراسات بين عدد من مسارح أوربـا، حيث تجري الاستعارة المنهجية فيها على قدم وساق، مؤمنين بأن الثقافة

الأوربية المنتنوعة تسير بخطى متقاربة ولذا فالتداخل بين تجاربها إغناء لها. إن المعهــد الفنــي فــي بولنــدا يغــذي فكــر وتجربـــة مـــسرح جروتوفسكي،وكلاهما يغذيان فكر وتجربة بيتر بروك، وهؤلاء جميعـــا يكونون ضمن ورشة عمل في مسرح الشمس. وهكذا، يصبح التـــداخل ثورة معلوماتية بشرية وخبرات متجارة تغني التجارب وتفرّدها. ولعـــل البحث في قيم المجتمع وتراثه وأشكاله التعبيرية القديمة يشكل الطريقـــة الأكثر حضوراً في حداثـــة المـــسرح فـــي القـــرن العـــشرين، فنجـــد غروتوفسكي يقدمها بعد ان يشذبها من الأداء الشعبي المبتذل، كأشـــكال دالة على الهوية الوطنية لبولندا، ودالة على تراثهم الإنـــساني العريـــق. ونجد أن كل التقنيات الحديثة، خاصة في مجال الجسد وثقافته، وهي تجد أصولها في الموروث الشعبي الياباني والأفريقـــي، فـــي تلـــك النزعـــة التحررية الكامنة في ثقافة هذه الشعوب. هذه بولندا التي شهدت تقلبـــات سياسية كثيرة، باعتبارها بلد التجاذبات الأوربية، تتلقى التأثير من كـــل ابعاد شخصيتها؛فعلى مستوى الحداثة، إستطاعت أن تعيد لرومانتيكيتهـــا الخاصة روحها الثورية الشعبية، لتحررها مـــن القيـــود الايديولوجيـــة القامعة،ويحولها جروتوفسكي وسفينارسكي وغيره إل طاقـــة للحريـــة: حرية الجسد، وحرية العواطف، وحرية اللغة، وحرية التعبير والـــشكل. وهذا بيتر بروك يحرر هو الآخر الممثل من أي تبعات ليحوله إلى طاقة للتأويل والتأمل الكوني بوصفه ممثلا لكل البشر، وعليه تقع مهمة ايصال أدق المعاني للجمهور. وهذا مايرخولد الروسي، الأستاذ الذي يتطلع لأن يعيد تمثيل كل موروث الشعب الروسي بروح رمانتيكية حرة مقيدة إلى المستقبل، يؤلف سياقاً يجمع فيه بين مدرسة ستانسلافـــسكي والتجربـــة الحرة الحديثة. .وللمرء أن يقول مثل ذلك عـــن عـــشرات المخـــرجين

اليابانيين الذين جعلوا من موروث اليابان في الكابوكوي والنــو تقنيــات فنية معاصرة يقفون بها بوجه ثقافة الامبريالية الغربيــة التــي احتلــت اليابان.

وهنا في هذه العجالة، نسلط الضوء على أسئلة التقنية الحديثــة،التي برزت في القرن العشرين، دون أن ندخل في التفاصيل، ونشمل بها:

١- النص المسرحي

مر النص المسرحي بسلسلة طويلة من تجارب التأليف. فمن نقل الحادثة التاريخية – المعارك والغزوات والحروب الأسطورية والواقعية والخيالية – وتحويلها شعراً إلى مخاطبة حيان الناس اليومية وما يحدث لهم وما هي طبيعة مشكلاتهم والكيفية التي يرون بها واقعهم وغيرها، إلى إلغاء اللغة الكلاسيكية القديمة واللغة الواقعية واللغة العادية والاسطورية والشعبية واعتماد اللغة الإشارية التعبيرية الصامته، مروراً بعشرات التجارب الفنية التي إبتدات من تغيير عدد الفصول والمشاهد والتسلسل الزمن ووحدة الأمكنة والإلتزام بحرفية المدخل والبداية والذروة والنهاية، وجعلها لوحات شعبية متداخلة، فيها الحكاية القديمة وفيها الحادثة اليومية، وجعل لغتها بسيطة مشحونة باليومي والمألوف والنادر، معتمدة المفارقة والمجاز والتورية والرمز وغيرها من أساليب القول الشفهي لتصبح لوحات مستقلة بذاتها.

إن مايهمنا في حداثة القرن العشرين هو أن هذا القرن شهد تطورين مهمين على مستوى النص.

الأول: هو إعادة الموروث الشعبي والشفاهي والأسطوري القديم إلى الواجهة الأدبية والثقافية، والنظر إليه بوصفة تعبيراً عن هوية الشعب، بمعنى أن تأصيل الهوية يتطلب نصوصاً ذات تاريخ. ولعلنا نجد في نص كلكامش مثلا هوية لبلاد ما بين النهرين. وتتبع سلسلة استحضار النصوص الشعبية أغراضاً سياسية كما فعلت اليابان كتجد للاحتلال الامريكي إنها بعثت الروح الفنية الحديثة بنصوصها الشعبية القديمة، فاستحضرت فنون النو والكابوكي وغيرها، وقدمتها بتقنيات

حديثة اكسبتها مشروعية الحداثة الفنية المتأصلة. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فقد مهدت الدراما االملحمية والمسرح الفقير ومسرح البولوني لهذا الطريق مجالاً فنياً واسعاً عندما صاغ برشت نظرية متكاملة للتأليف والإخراج والتمثيل، تعتمد في الكثير من حرفياتها على تقنية رواية الحكايات الشعبية. واعاد غروتوفسكي للمورث القديم الشعبي حيويته معتمدا على طاقة الممثل الذي يعبر بلغته اليومية. " يحاول غروتوفسكي أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله،وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية، .... إنه يستشعر ما بداخل هذا العالم،ويحاول تفسير كل ما وراء – الكلمة – وما هو – فيزيقي– لكل ما هو مجرد استعارة أدبية أو رمزية. إنه يصدم سهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفني المعيش فوق الخشبة، ويستخرج المأساة الحقيقية لأبطاله ومسئوليتهّم المخفية تجاه امتهم وتجاه الإنسانية " (١) أما بيتر بروك فقد حرك التراث بتفصيلاته الكثيرة ليقدم عروضا تستغرق ساعات، مؤمنا أن التلقين لا يكفي، بل المعيشة داخل المسرح والتتبع لكل مجريات الحدث. وثمة عشرات الطرق الفنية الجديدة التي رأت في التراث مادة وطريقة حديثة مغايرة لما كان يراها الكلاسيكيون القدامى والجدد.إنك تروي نصاً ولا تشترك فيه. وفي بلداننا العربية أصبحت هذه العودة للتراث صفة تحديثة كبرى في تأليف النصوص المسرحية، حيث إستلهم كل من الطيب الصديقي وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وقاسم محمد ويوسف العاني ويوسف ادريس ونعمان عاشور وجواد الأسدي ويعقوب شدراوي وغيرهم مادة حديثة طورت تقنيات وقدرات فنانين ومسارح واتجهات. وفي عموم هذه التجربة نجد اتجاهين، احدهما يلتزم بحرفيات النصوص التراثية ويقدمها لاكتشاف الطاقة الدرامية فيها،

وتقديمها يتم بطريقة فنية حديثة، كما لو انه يقدم شكسبير بؤرية معاصرة، بينما يظل شكسبير موجوداً كما هو. والثانية هي أن يغير الكتاب سياق الحكايات والموروث بما يلاءم وحاسة الاعتراض والرفض والاحتجاج على الاوضاع الراهنية، ويعيد التزام بالقديم نصا ولكنه يحرف لصالح موقف نقدي معاصر. " إن الدراما الحديثة تتميز، مثل أي نوع أدبي، بأنها ترينا الحوار الداخلي للفكر، صراعاً للأضداد، وتتضمن أسساً أخلاقية تشكل وضعية الإنسان داخل مجتمعه، وهي ليست مجرد إشكالية شكلية" من رومانتيكية مسرح الروح" أو "مسرحة المشاعر"، بل هي مسألة ديالتيكية تشمل وجهات نظر،وتبحث بشكل عضوي عن إشكالية ممسرحة للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات، تأكيداً على حرية المسرح، وحرية الإنسان بالضرورة"(٢)

أما التطور الثاني فهو تاليف نصوص تتلاءم وإيقاع الذات. والذات هنا لا تعني الفرد، بل الإنسان المتوحد، الإنسان المشغول باسئلة الوجود والفكر والحياة والسياسة والحق. وهذا النص الذي ينبثق من حاجات إنسانية متجددة يطرح مشكلات فلسفية عميقة تتصل بالاوضاع الراهنة للحكومات والدول والسياسات وحقوق الإنسان والعدالة والقانون ومصائر البشر والاستعمار. وهذه النصوص تصنع أسئلتها، على العكس من النصوص القديمة التي تأتي من التاريخ والتراث والأديان بأجوبتها في ركابها. هذه النصوص تؤلف نفسها بأدوات ملايين الذوات المتفردة في العالم، حيث لا تقف خلفها طبقات، أو أحزاب، أو دول. إنها أسئلة الشك الباحثة عن نصوص منفتحة على التجريب والتجديد، وثمة آلاف النصوص ظهرت وانتجت من طريقة برشت وهو يستعير حكايات الشعوب، وآلاف النصوص خُلقت من طريقة جودو وهو يبحث عن من

ينقذ البشر من مصائرهم المجهولة، ومثلها ملايين النصوص التي فكرت عن طريق اعادة صياغة الحياة اليومية دراميا وهي تسعى لتشكيل صورة مرنة للحياة. وهكذا، فالنصوص المفتوحة لم تأت من القراءة أوالكتابة والمران، وإنما من العيش ثانية في التجربة القديمة مع الرؤية الأكثر تبصرا في المساحات الفارغة من تلك التجربة كما يقول بيتر بروك في المساحة الفارغة.

٢-الرؤية الاخراجية

ليس من السهولة أن يتحدث المرء عن تجارب الإخراج الحديثة دون أن يمر بأساليب تحديث النصوص، وأساليب تحديث التمثيل، وأساليب التقنية الحديثة. فالإخراج ليس حاصل تحصيل أدوته الذاتية فقط، وإنما تحصيل العلاقة بين حداثته وحداثة النص والتمثيل والتقنيات. وقديما بُحثت هذه العلاقة بين النص والإخراج والتمثيل والديكور، وأطلق عليها اسم يجمعها في بوتقة واحدة هو " العرض المسرحي". الذي دخل حياتنا المسرحية العربية في السبعينيات كثيمة جامعة للعملية الفنية كلها. وكان أول من نظّر للعرض المسرحي الفنان قاسم محمد في العراق، كطريقة يعمم فيها دور المشاركة الجماعية لعناصر الفن المسرحي البشرية والتقنية، فبدأت المسرحية المعروضة تأليفا جُماعياً كل مؤلف حيث يختص كل مؤلف بتأليف جزء من العرض بجموعهم كامل العرض المسرحي. ولأول مرة، تم كسر احتكار المؤلف والمخرج والممثل والديكورست وغيرهم، وبدأ هؤلاء يعملون الآن كفريق عمل متجانس، ويسيرون سوية خطوة بخطوة باتجاه إنضاج واكتمال التجربة. ثمة تداخل شعري بين العناصر كلها لتأليف نسق درامي يشمل كل جزئيات العرض. ولأول مرة، جرت الإشارة إلى أن مفهوم العرض المسرحي يشمل الصالة والجمهوروالافتات والبوسترات والإضاءة ودليل القاعة، والنقد والدعاية. لقد تفكيك الكثير من المفاهيم السابقة التي تحدد المسرح بالنص أو بالاخراج أو بالتمثيل. كما أوضح مروجو العرض المسرحي

أن ثيمة البنية الكلية الموحدة، هي الطريقة الفنية التي دخلت اهتمام النقد بوصفها خطاباً جدلياً حديثاً يشترك في صياغتها عناصـــرعدة لتطـــرح إيديولوجية جماعية تعبر عن موقف ما. هذه النقلة مـــن الفرديـــة إلـــى الجماعية وسعت من قاعدة إحتواء المسرح لفنون أخرى. وقد رأينا فـــي مراحل مهمة من تطور العملية المسرحية أن إشترك فنانون تـــشكيليون في ديكورات العروض كجزء من تجسيدهم للأفكار على مساحة واقعية، والتي يكون المنظور فيها بالنسبة لإلى المشاهد أقرب للواقع، لكن أجزاء هذه المشاهد تؤلف سياقا فنيا يغرّب الواقع ويعمق الأحساس به بـــالرغم من شعبيته وألفته.

ساهم مفهوم العرض المسرحي بتأكيد إجتماعية الفن وشعبيته كجزء من نظرية الواقعية الإجتماعية للفن للتخلص من طابع الإنتاج الفـــردي والهيمنة البرجوازية عليه، ولكسر حـــدة الـــنص المقـــدس، والمدرســـة الإخراجية المهيمنة، وطرق التأليف الساكنة. إن إفساح المجال للعـــاملين بالمسرح لأن يستعيدوا شخصياتهم التي كانت ضمن مفهـــوم العـــاملين المؤجرين، وليس الفنانين ذوي الكفاءات، دفعت المسرح إلـــى الـــشارع والصالات الشعبية، وقربته من الأعياد والكرنفالات، وجردته من أبهتـــة البرجوازية والأرستقراطية، وجعلت عامة الناس تشترك فـــي صـــياغة الرأي. لقد أضفت الحياة الإجتماعية إيديولوجيتها علـــى الفـــن فطبعتـــه بهويتها الإجتماعية التقدمية بسعة تنوعها وقدرتها على إشراك جمع من الناس في العمل." إن نمو القوى المنتجة سيؤدي بالضرورة إلى ظهـــور وسائل تكنيكية ستكّون شكلاً فنياً خاصاً بها،شكلاً يتبلور بسرعة ويزاحم تفوق الأشكال التقليدية،وفي غالب الأحيان يغير معالمها[٣].

ثم إبتدعت فكرة العلامة، مستعارة من أرسطو، لتصبح مادة البنيوية والسيميائية الحديثة، وأداة نقدية مهمة في سياق حداثة النقد. فوجدت في المسرح الأرضية الأكثروضوحاً لتطبيقها عندما ربطت بين النص والتمثيل، والجمهور والثقافة العامة، والإخراج " إن كل ما يشتغل في السياق المسرحي على الخشبة يتحول إلى علامة" [٤] هكذا تصف انغليكا هورفيز عمل برشت، يقول برشت" إن هدف المخرج هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة،وأنه لم يعنه إطلاقاً إن كان الممثل متحمساً أو بارداً في العملية"[٥]. أنه يسعى لجعل العرض مجموعة علامات إجتماعية وليس تنفيذاً لقدرات ممثل أو ديكورست. إن غايته أبعد من العاملين في المسرح، إن غايته هي مسرحة الحياة، والبحث عن الفئات الإجتماعية التي ينوي مخاطبتها وإرسال رسائله الفنية إليها. والمخرج الحديث لا يتعمد التعمية في العرض فيقدم عرضا حيادياً لا هدف من ورائه، إنه يسعى إلى فهم تركيبة المجتمع الطبقية كي يوجه إليها خطابه، بنية إيديولوجية تؤكدها شفرة العلامات المرسلة عبر العرض المسرحي. ومنطق الحداثة في الإخراج الحديث أن الإشارات المرسلة من وجهة نظر جدلية- أي التمييز بين الإشارات الإجتماعية والإشارات الجمالية/ الوجدانية- لا تنطلق بحيث تذهب كل إشارة أو علامة باتجاه واحد،بل بالإتجاهات جميعها. ثمة إجتماعية فيها مصحوبة بجمالية وجدانية، دون أن يعني ذلك تماهياً مع العرض. فالمسرح ينمو بتفاعل الفنون المشاركة فيه،وهي علاقته بالثقافة العامة وتطور عناصر الحداثة في المجتمع. من هنا فحقل الإخراج في القرن العشرين يجمع بين حقول معرفية كثيرة،حقول تنبثق من داخل العملية الفنية نفسها، كالتمارين،وكتابة النصوص، وتعديلات المخرج، وأفكارالدراماتورج، والقراءات المتعددة

للممثلين،والملاحظات اليوميةعلى التمارين،وحقول من خارج المسرح، كرؤية المخرج للعالم وتاريخ التجربة، والمدونات المتعلقة بالفكرة، والملاحظات، واليوميات، والمقالات النقدية التي تقال عنه وعن تجربته كل هذه العوامل الداخلية والخارجية تتضافر معاً لإنتاج علامات إجتماعية، تجمع بين الخطاب الإجتماعي والجمالية المتطورة..

تؤكد جمالية العرض المسرحي على أهمية أن يحدث التطور متساوقاً في جميع عناصره بالرغم من أن ذلك غير ممكن تاريخياً، فلم يكن نمو المسرح ممكناً بمعزل عن نمو عناصره متضافرة. لقد أعطت السينما مثلاً، وهي تقنية هائلة في جمع الأزمنة والأمكنة المتباعدة في لقطة واحدة، أعطت المسرح إمكانية أن تلعب الصورة الفوتوغرافية فيه دوراً أساسياً في تقنيته وتطوره. وقد إستفاد المخرجون الحداثويون كثيراً من التقنية السينمائية معمقين بها إتجاههم الحداثوي.وتتحدث الكتب عن تأثير برشت على السينما ثم تأثيره على الأشتراكية الألمانية والأمريكية.

كانت الطريقة التي إعتمدها جروتوفسكي في مسرحه الفقير هي أنه أقام ورشة عمل للتمارين، أطلق عليها اسم "المعمل" ويقول النقد عنها " أنها الورشة المسرحية الأولى في عالمنا. وفي هذه الورشة لا تنفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية"(٥). وطبعت ورشة المسرح إخراج غروتوفسكي بطابع دراما المسرح الفقير، أي أن " العرض المسرحي عبّر عنه داخل صالة عارية عرياً كاملاً، يقبع في مركزها، أو في أحدى زواياها الممثل العاري بجسده وبصوته، ليعبّرعن آلمه وتحرره الداخلي. ولم تكن هذه الوسائل تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية، ولكن عبر الشعور والأحاسيس المُقَطّرة، وبوساطة الحرية الداخلية للممثل، الذي أصبح بدوره أكثر تعبيراً عن نفسه، بفضل مختلف وسائل التعبير

الخارجية والداخلية التي يملكها، حيث يتفهم – بشكل مكثف– ليس فقط قضيته الحياتية/ الفنية/ الوقتية/ المعروضة فوق خشبة المسرح– بل يتفهم العالم بِخَبَلِهِ وليس بدللاته المنطقية. بشموليته وكليته."(٦). يبدو أن جروتوفسكي ينطلق من معاناة شاملة لوضع بولندا السياسي عبر أزمنة إحتلال متعدد – البروسي والإشتراكي ، وهذا يعني أن العودة إلى رومانتيكية بولندا التي أكدها الشعراء، وهي رومانتيكية خصوصة جداً حتى أن البابا كتب مسرحيات فيها، هي في صلب مهمة الهوية الوطنية. ولم ينطلق جروتوفسكي من فراغ، فثمة مثيولوجيا بولندية غائرة في الذات الجمعية، تنحو إلى العزلة والتكوين الذاتي لأن بولندا تمتلك من إستقلال الهوية ما يمكنها فعل ذلك، وكانت كل ثقافتها البحث عن هويتها الوطنية، مثل اليابان والصين كردة فعل منهجية على الثقافات الأخرى. لذا يعتبر جروتوفسكي بطلاً وطنياً. وفي الإتجاه ذاته هل يمكن إعتبار الحداثة في الإخراج جزء من الهوية الوطنية؟ أم أن الحداثة تقود في مراحل من تطورها إلى الإعتماد على ثيمات تراثية وتاريخية، لكنها ستتخلى عنها عندما تبدأ مرحلة الإندماج العالمي، وهي مرحلة ما بعد الحداثة؟.

يصف بيتر بروك معمل جروتوفسكي بأنه" مركز بحث" ولعله المسرح الطليعي الوحيد الذي لا يعد فقره نقصاً فيه،ولا تؤدي فيه الحاجة للمال إلى إستخدام وسائل قاصرة تؤدي – على نحو آلي– إلى تخريب التجارب. في مسرح جروتوفسكي – شأن كل المعامل الحقيقية– تكون التجارب العلمية صحيحة لأنها تلتزم بالشروط الأساسية للتجريب. ثمة " في مسرحه تركيز كامل تمارسه جماعة صغيرة العدد،وثمة وقت لا

نهاية له،وهكذا...وإذا كنت معنياً بكشوفه عليك أن تمضي نحـو مدينـة صغيرة في بولندا" [٧].

يتجه الاخراج إلى نقطتين مهمتين.

الأولى: هي الإتقان في جعل الحرفية وسيرورته علماً مـن خـلال المحترف المسرحي أو المعملية ويمثلها جروتوفسكي.

والثانية: هي تضمينه أبعاداً شعبية كي يقرب الناس منـه، ويمثلهـا برشت. وعلى أن النظريتين تبدوان متباعدتين، إلا أنهما تلتقيـان فـي الحرفية والتقنية؛ فالملحمية عند برشت لا تعني الابتذال، والمعملية عنـد جروتوفسكي لا تعني الصرامة بدون روح، وكلتاهما تعنيان بالفنية التي لن يتأتى وجودها إلاّ عبر تقنية متقنة وشعبية منفتحة.

لم تقف تجارب الإخراج عن هذين الأسلوبين، ففي العالم اليوم مئات التجارب الفنية المهمة. ولا يعدو ما نجده في مسرح ما بعد الحداثة الذي يعتمد على الجسد ولغة الإشارة وإنعدام الكلام أن يكون طرائق فن جديدة لم تستو بعد على منهجية ثابتة. وقد شهد مهرجان الإسـكندرية الرابـع شباط ٢٠٠٧ تجارب عدة لمسرحيات مـن حـوض البحـر الأبـيض المتوسط، لم نسمع فيها كلاماً بقدر ما كانت العروض حركـة وإنـارة وجسداً وأفعالاً وإشارات.

٣- التمثيل

تختلف أسئلة التمثيل غن أسئلة الممثل؟ أجد أن التمثيل أشمل من الممثل، وأبعد تصوراً عن الشخص المؤدي للدور. إن التمثيل طريقة فنية يمكن أن تعلّم، بينما الممثل فرد ذو جسد وأداء. ومن هنا تكون أسئلتنا عن الأثنين منفتحة على التجريب. لنحصر مفهوم الممثل بالمؤدي للأدوار، وليس بصفته ممثلاً لطبقة او شريحة اجتماعية تظهر على المسرح لتعلن بمكرفونها عن حال أوضاع طبقتها أو فئتها. هكذا كان الحال مع المسرح الإشتركي.لكن مثل هذه المهمة النقدية الأجتماعية لم تنتج فناً، بل انتجت مكرفونا يعبر بالصوت والحركة عن حاجات فئة وعن موقفها الإيديولوجي. وقد كان مثل هذا الدور منسجماً وطبيعة التأليف الأدبي في العشرينات، عندما كان الأدب كله، بما فيه المسرح،يعبر عن حاجات اجتماعية بصيغة فنية جماهيرية تقترب من المنشور السياسي. مثل هذا الممثل، بالرغم من أهميته، لم يعد له وجود اليوم. لكنه اسس على المدى البعيد تقاليدها مسرجية جعلت ستنانسلافسكي يعيد ترتيب بيت المسرح بممثلين متعلمين ومتقنين. في حين أن مايرخولد وبرشت وفاختانكوف وبيتر بروك وجروتوفسكي وغيرهم كما يشير برشت في مقالة المسرح والتجريب " قاموا بإغناء امكانات تعبير المسرح بشكل مدهش، وبحيث نمت قدرة المسرح على الإمتاع بالضرورة. وخلق فن الفرقة مثلاً شكل مسرح مرن وشديد الحساسية" (٨).

يمكن إجمال تطور فن التمثيل بثلاثة اتجاهات:

١- أن لا يوجد تمثيل في التيارات الحديثة يسمى تمثيل مسرح خالص،بل يوجد تمثيل فقط. ويعني ذلك ان إلغاء خصوصية التمثيل الخاص بالمسرح وجعله تمثيلاً عاماً. وهو ما مهد لأن يغتني الممثل بالتمثيل في السينما وبالتمثيل في الكابريه والتمثيل في الأعياد الشعبية. وقد منحت هذه الطريقة للممثل طاقة وحرية غير محددة في الأداء والتنوع المسرحي، والتي مكنته من أن ينفتح على فنون أخرى ليصبح التمثيل فناً هجينا مستقى من فون عدة، بما فيها الفنون الشعبية القديمة. وتبع ذلك بالطبع وجود أرضية فلسفية انكسرت بها الانواع الأدبية وتداخلت بعضها ببعض نتيجة تنوع مصادر الفعل المسرحي، ودخول التأليف والإخراج مجالات حياتية. كل ذلك حال دون أن يكون المسرح مجرد نص يعرض أمام الجمهور بقدر ما هوخطاب معين يوصلة مجموعة من الممثلين للجمهور بأساليبب فنية شعبية متضمنة التسلية والفرجة، لتمكن هذا الخطاب من ان يحمل أيديولوجيا تقدمية مناهضة لأساليب العروض البرجوازية التي كانت مختصة بخدمة أهدافها.وهكذا، أفضى تنوع فئات المشاهدين وتعدد أمكنة وأزمنة العرض وتقديم النص بلغات عدة إلى جعل فن التمثيل يكتسب شعبية وانتشاراً ويخرج من الصالات إلى الشوارع، ومن اللسان الكلاسيكسي الموجة لجمهور منتقى إلى اللسان الشعبي المتغير النبرات وإلى عامة الناس. ونجد التجارب الحديثة اليوم تمزج بين فنون عديدة: فنون الصوت والإلقاء، وفنون الجسد، وفنون الأيماءة وفنون البانتوميم، ليصبح اداء الممثل تياراً من الأفعال والحركات والأشكال. وقد إشتغل على هذه المسرح الملحمي،

وكذلك المسرح الشعبي بكل تياراته. لقد وضع برشت سلسلة تعاليم للممثل سماها "حول مهنة الممثل"،- لاحظ كلمة مهنة- فالتمثيل لم يعد هواية بل إحتراف وعمل يدخل في صلب العلم، ثم وضع قولعد سماها "قواعد ابتدائية للممثل" ثم لخص المسائل العامة على الممثل ان يتجنبها ثم وجه رسائل للممثلين (٩).

٢- طريقة تحرر الجسد من الكلام، وهي الطريقة التي اشتغل عليها جروتوفسكي، والتي أعادت الممثل إلى جذوره اللغوية القديمة، وإلى تراثه القومية وإلى الروح الثورية التي يمثلها الحرر من القيود المفروضة على اللغة والجسد، فكان الجسد وطاقاته المخزونة هو الميدان الذي يحمل حقيقة موقف جروتوفسكي الوطني. وقد جرى على المستوى العلمي اكتشاف مراكز الافعال في الجسد وركز المختبريون في الورشات الفنية على تثوير هذه المراكز وحساب رد أفعالها. الأمر الذي غيرت مراكز ردود الأفعال والاستجابات وشملت بالتغيير كل اعضاء الجسد وليس فقط الأيدي واللسان، وتطورت هذه الطريقة باتجاهات مختلفة اتجاه جروتوفسكي الذي جعل الممثل طاقة ابداعية عارية من أي متعلقات خارجية، وطريقة برشت التي جعلت الممثل طاقة خلاقة تؤدي أدورا اجتماعية مسلية وتعليمية، ولكنها ناقدة يرويها ممثل ولا يندمج بها، وأصبحت طريقته اليوم اكثر شيوعا في التمثيل فالجسد المتحرر من أي متعلقات اخرى يصبح كله علاماتيا يوصل رسائل بمتخلف الطرق عبر الإداء، إلى جمهور متنوع، وبالرغم ضعف العلاقة بين المسرح والسميولوجيا إلا بحدود، نجد هذه الطريقة تصبح عاملا مهما في اتجاهات المسرح ما بعد الحداثة، الذي الغى اللغة المنطوقة كليا،واعتمد

على حركة الجسد والإشارة التعبيرية وردود فعل وقدرة البصر على صياغة رؤية عما يحدث.

٣- الطريقة الحديثة الثالثة التي يشتغل عليها مسرح اليوم، فهي أنسنة الأشياء ومنحها دورا مهما في الأداء. فبعد أن كانت أشياء المسرح مجرد ديكور واكسسوارات تحيط بالممثل وتصبح ملحقة لحركاته ولغته وتودي وظائف ثانوية، تحولت إلى لغة مستقلة تدخل في صياغة النص، ويجري توظيفها لتعميق الفكرة..ولم تعد مسائل الديكور والإنارة والاكسسوار مجرد قطع واقعية، بل أشياء مؤنسة لها لغتها وحوارها وفعلها الدرامي. إن للأشياء روحاً تملأ بها المكان وتسبغ عليه مخيلتها الكامنة فيها، وغالباً ما تكون بمعزل عن لغة النص وأفكار المخرج، وتستمد روحها من الموقع الذي تحتله. فإذا صار أن وضعت الأشياء في غير موقعها، تموت روحها ويجف لسانها. وقد بدأت الأشياء اليوم اليوم تمثل وتنطق وتتحدث بالايماء والإشارة لتغني المسرحية. إن المشهد المسرحي لا يمكن تركيزه أو تكثيفه ضمن الكلمات التي تنطقها الشخصيات كما يقول اندريه تاركوفسكي، بل، ضمن الإنسجام الداخلي بين الكلمة والمعنى(١٠) فإن" الصلعاء والكراس" ليونسكو وغيرها هي عبارة عن الأشياء وهي في حال الترميز،وقد ضعت في المسرح وليس على المسرح، وهي تحمل طاقة الفعل الدرامي وشحنته. إن الأشياء تتحررمن قيودها البلاستيكية وتتحول إلى رموز دالة على فئات ومراكز وتوصيفات وأزمنة وأمكنة. ويبدو تأثير الفلسفة الظاهراتية هنا واضحاً، كما أن الرواية الفرنسية التي أعطت للأشياء لغة فنية عالية قد أسهمت هي الأخرى في إضفاء مسحة جمالية على الأشياء في المسرح. لكن النقلة الأكثر جمالية في المسرح عندما دخلت السينما والفوتوغراف والوثائق التسجيلية لتصبح مع الأشياء ومع الممثل عالماً فنياً متعدد

النبرات، والتي أعطت للتمثيل الحديث مجالات قول ما كانت متاحة في المسرح الكلاسيكي. وهي حركة بدأها المسرح التسجيلي ثم المسرح السياسي ثم مسرح الشمس ثم المسرح الملحمي. وكلها تنبع من الأكتشافات الهائلة التي وفرتها علوم التقنية الحديثة وهي تبحث عن مساحات جديدة في الواقع لمسرحتها أو إدخالها إلى المسرح. هذه الطريقة تدخل ضمن عالم الحداثة كله، بما فيه الهندسة وجغرافية خشبة المسرح، والجسد، والسينوغرافية والمكان. من هنا نجد التمثيل اليوم لوحده فنا مستقلاً أو أنه كاد يتحرر حتى من النص والإخراج، لنجد أشكالاً منه في الساحات والمتاحف والحدائق ودور السينما دون أن يكون هناك مخرج أو نص أو مسرح. ويمكن القول أن السينوغرافيا اليوم هي الفعل الناتج من تضافر كل الموجودات على خشبة المسرح. فالسينوغرافيا هي الإطار الشامل الوافي لكل العناصر المرئية فوق خشبة المسرح: المعمار، الديكور، الأزياء، الكتل، الإضاءة، المهمات المسرحية، الإكسسوارات، وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق خشبة المسرح" (١١).

٤- فضاء العرض المسرحي

I

أصبح الفضاء جزء من شعرية العـرض المسرحي. والتغييرات الجذرية التي حدثت على الإخراج والتمثيل والتقنية إنما حدثت في المكان، أي مكان العرض، وهو الخشبة الصغيرة التي إنفتحت لتضم كوناً مترامي الأطراف، والتي جعلها المخرج الحديث ساحة للصراعات الكبيرة والصغيرة، وجعلها بيتاً ومركز حكم، ومجالا متخيلا وواقعيا، تتجاور عليها الأحلام والوقائع، وتصاغ فيها الإرادات، وتنهزم وتنتصر فيها الجيوش. كل هذا على مساحة محدودة. لكن الرؤية الحديثة حولتها إلى فعل فجردتها من مكانيتها الواقعية لتصبح مسرحاً شاملاً وفضاءً مترامي الأطراف، احتوى ليس حركة الممثلين ورؤية المخرج، وإنما التصورات المنهجية لتيارات ومدارس فنية مختلفة. ويشير الباحث جميل حمداوي إلى ثمانية تصنيفات لجماليات الفضاء المسرحي،[١٢] هي الفضاء الفارغ يقابله الفضاء المؤثث، والفضاء التجريدي الذي يحول العرض إلى علامات؛ والفضاء الفانتاستيك الذي يعتمد على الخارق والعجيب والغريب؛ والفضاء الشاعري الذي يعتمد الإيحاء الشعري والصوري؛ والفضاء الباروكي، وهو فضاء درامي يستعمل الزخرفة؛ والفضاء الكوليغرافي الذي يعتمد على الجسد وتلويناته؛ والفضاء التراثي الذي يعتمد على توظيف السينوغرافيا التراثية وتقنياتها؛ والفضاء المرجعي الذي يحاكي المخرج فيه الفضاء الخارجي. وبالرغم من إعتباطية التي تتسم بها تصنيفات الكاتب، إلا إنها تحوي قدراً من الفهم لأبعاد الفضاء المسرحي الذي خلقه المكان في مخيلة المخرجين، وفي ما

تنطوي عليه النصوص الحديثة من إمكانية فتح آفاق جديدة في العرض المسرحي.

من هنا لايمكن أن نفكر بوجود مسرح بدون مدينة. المدينة تكوين حضاري يتألف من عناصر بنائية، من بينها العمارة، والفراغ، ومواقع العبادة، والأسواق ومراكز الحكم...الخ. وهذه المدينة هي التي تفتح آفاق التأمل في الفضاء وفي العرض المسرحي. وكل ما يقال من تجديد وتطوير لا يتم إلا بوجود مدينة متحركة. وكان تبليغ التعاليم الدينية قديما قديما هو الشكل الرابط بين المسرح والمدينة . ولتذهب أبعد من ذلك إن ما يؤكد علاقة المدينة بالدين هو أن جذرهما اللغوي واحد "لسان العرب". ووفق هذا السياق، نجد إرتباط المسرح بالمدينة- خاصة في عصر النهضة- حتى يختص المسرح بجزء من مهمات الكنيسة، وإن بطريقة درامية، تتضمن الطقوس الشعبية التي تساعد الناس على تلمس الطريق الأصوب.من هنا جاءت منصة المسرح اليوناني في مواجهة الجمهور الذي يتحلق حولها بشكل نصف دائري ،بينما شكلت خشبة المسرح مظاهر المذبح في العرف الكنسي. وإذن،فإن الشابة المكاني بين المسرح والمعبد ، هو ما جعلهما يخضعان معا لبنية الوحدة المهيمنة على كل عناصره. فينما يتخصص المعبد بالتعاليم السماوية،ينفتح المسرح على التعاليم الفلسفية والفكرية والإجتماعية. إن المسرح، شأنه شأن المعبد والسوق والعمارة والسكن، هومكان من أمكنة هذا الفضاء الكبير. ولأنه نشأ في المدينة، إقتنص المسرح روحها فتحول إلى فضاء أصغرفي فضاء أكبر، مؤثث بالديكور،والإكسسوار، والسينوغرافيا، والممثلين، والحركة، والجمهور. فضاء أصغر في فضاء أكبر، هذا هو شأن خشبة المسرح. إلاّ أن الطرق الفنية لأشغال هذه الخشبة- الفضاء

الأصغر- هي التي منحت المكان في المسرح مسميات فكرية من قبيل: المساحة الفارغة، المكان التجريدي، المكان المرجعي، وغيرهـا، تبعـاً لرؤية كل مخرج أو إتجاه أو مدرسة، في الكيفية التي يشغل المخرج بها خشبة المسرح. وبالرغم من ذلك بقي مفهوما الفضاء والمكان عنصرين فاعلين في تركيبة خشبة المسرح، ففي الرقعة الصغير - الخشبة- يمكن إحتواء فضاء المدينة برمزية هيكلية تسهل للجمهور أن يوجد في الفضاء المديني، وفي فضاء المسرح في الوقت نفسه.

إننا كلما تحدثت المدينة، كلما كـشفت عـن عناصـرها المعماريـة بالتحديث أيضاً، وكلما ضعفت علاقة المدينة بالـدين، تغيـرت مهمـة المسرح لتصبح أكثر اجتماعية. وكلما تنوعت طرائق التـأليف وطـرق الأداء وأضيفت للمسرح عناصر فنية وتقنية، تغيرت مهمـة ووظـائف المكان. ولذلك يكون المكان أكثر عناصر العمـل المـسرحي عرضـة للتطور. ونشهد اليوم تغيراً جذرياً في المكان المسرحي: مسرح الشارع، مسرح المقهى، المسرح التقليدي القديم ذي الطراز القـوطي، المـسرح الوطني الذي يحمل خصاص معمارية محلية،مـسرح النوادي،مـسرح الكابريهات، مسرح الأعياد، المسرح المتجول، المسرح السيرك، وغيـر ذلك من الأشكال الفنية الجديدة. لكن علينا إدراك أن كل هذه الأشكال من نتاج المدينة، في حين ابتعد الدين، إن لـم يكـن قـد أصـبح مناقـضاً بطروحاته للمسرح في جانب آخر.

II

إن ما يهمنا في هذه العجالة في المكان المسرحي هو خشبته، والتي رسمت عليها معالم الجغرافية الذاتية للعرض. فهناك تقسيمات حرفيـة،

قسمت جغرافيته إلى يمن ويسار، أعلى وأمام، ووسط وبؤرة، ثـم إلـى تقسيمات داخلية تحدد إنتقال الشخصيات وتدل على الحوار وتعبر عـن تمايز الشخصيات الاجتماعي والفئوي ضمن مجتمع المسرحية. لكن هذه التقسيمات سرعان ما ضرب بها عرض الحائط نتيجة لتغييـر خطـاب الشخصيات، فتبع ذلك تغيير في مواقع الشخصيات الطبقيـة والفكريـة، وتحولت حاسة الأدباء ومؤلفي النصوص من سرد حكاية ما إلى سـرد موضوع يتعلق بالقضايا المصيرية للإنسان،لتصبح خشبة المسرح ساحة جمالية وفكرية تمنح الخطاب دلالة فنية. فمن يحتل مقدمـة المـسرح، يكون خطابه أقرب إلى الجمهور، وهو قد يحمل بالتالي خطابـاً ثوريـاً وحقائق تخص عموم الناس، في حين يوسم الذي يحتل موقعاً في يمـين المسرح بالتعبير عن بالإرستقراطية أو القيادات أو السلطة أوما شـابه ذلك. ولك أن تقول مثل هذا عن بقية الأمكنة الجغرافيـة التـي تـتلاءم وسياق وموقع الشخصية الفكري والطبقي.لكن هذه الخريطة ضرب بها عرض الحائط أيضاً في مسرح اليوم، وأصبحت أمكنة الخشبة كلها ذات تأثير مباشر في صياغة الخطاب المسرحي الذي يمتلك بلاغته المباشرة، مع الإبقاء على مناطق أعلـى وأسـفل ووسـط بتأثيراتهـا الدراميـة الشيقة،وهي مواقع تعطي لخطاب الشخصية دلالة جمالية أكثر من دلالتها الطبقية والفئوية.

بعد أن أزيح الحائط الرابع، وكسرت المسافة بين الخشبة والصالة، تغيرت مواقع الشخصيات بتغير أدوارها، لنجد خشبة المـسرح تتغيـر وظائفها هي الأخرى تبعاً للحركة التحديثية التي تجـري فـي عناصـر المسرح الأخرى. وقد سعى عدد من المخرجين إلى إجـلاس الجمهـور على خشبة المسرح، بينما جعلوا الشخصيات تمثل في الصالة، في حين

جعل آخرون الممثلين ينهضون من بين الجمهور ليعتلوا المسرح، ثم يعودون ثانية للصالة، أو يدخلون ويخرجون منها وإليها. هذا التبادل بين الصالة والمسرح أصبح ملمحاً حداثوياً نجدة في تجارب عدد كبير من الأعمال المسرحية الحديثة.

لكن جمالية خشبة المسرح تبقى مؤثرة وفاعلة،سواء أكانت مع المملثين أو بدونهم، فهي مسافة مشحونة بالتأويل؛ فنرى جروتوفسكي يحولها إلى كيان فارغ،غرفة أو فضاء مجرد من أي أكسسوار أو ديكور. ويسميها بيتر بروك "المساحة الفارغة" ويركب عليها فاختناتكوف آليات التقنية الحديثة ليزيد من الإبهار بالواقع. ويجعل منها برشت كيانا أجتماعيا يوجه من خلاله خطاب الناس الشعاديين.

III

لاشك في إن أي تقسيم لجغرافية المكان المسرحي إنما يشكل قيوداً مصطنعة لا يمكن للمخرج إن يتجاوزها. ولكن ما حدث عكس ذلك تماما؛ إذ إننا نجد النصوص المسرحية التي تنطلق من إشارات وأفكار كبيرة وهي تفرض لغتها الإشارية على جغرافية المسرح. إن من يعالج أقبية دستويفسكبي أو معاناة أوديب لا يمكنه إلا أن يسقط أفكار النص على الخشبة، فتنصاع له موزعة نفسها بمسافات وكتل تعبر عن مضمون ودلالة النص بغض النظرعن أن يكون هناك أعلى أو أسفل، يمين أو يسار. إن الثورة التي خلقتها المساحة الفارغة عند بيتر بروك، والغرفة الفارغة عند جروتوفسكي جعلت العالم كله موجواً في جغرافية الفراغ، وبغض النظر عن وجود إكسسوار أو إضاءة، فالتمثيل ذلك أن التمثيل ملأ هذا الكون المكاني المشغول بسحر الجسد والإشارة والآلهة. ويسمي بروك المسافة الفارغة بأربعة أسماء: " المسرح المميت،

والمسرح المقدس ،والمسرح الخشن، والمسرح المباشر"[١٣]. وهذه التسميات مأخوذة من الأغراض، فالمسرح المميت هو المسرح التجاري، والمسرح المقدس هو الديني، والمسرح الخشن هو الشعبي، والمسرح المباشر هو الحديث. إن هذه التسميات تنطلق من الجغرافية الحية لخشبة المسرح التي فرضت تسمياتها على النقد والتجربة. وعندما أزيحت الستارة في المسرح الحديث،وبدت خشبة المسرح مكشوفة للجمهور، جرى تآلف بين فضاء الصالة وفضاء الخشبة وأقترب أحدهما للآخر. لم يعد ثمة أبهام أو غموض في المكان، بل شاعرية شملت كل جزئية فيهما.وكان ذلك دالة على إجتماعية المسرح وكسر أي حالة إغتراب مكاني يشعرها المتفرج، لقد أحدثت هذه الحال ثورة هائلة في قلب تصوراتنا عما كان سيقع وراءها. فقد كنا نحدق بالستارة الحمراء، كما يسميها بروك، ونحن أطفال أو كبار، لأننا سنرى بعد لحظات ما خلفها، وعندما تُضرب الدقات الثلاث الأرسطية القديمة، نكون قد هيأنا بصرنا لرؤية ما تخفيه الستارة. وفي اللحظة التي تنفتح فيها الستارة نكون قد دخلنا عالماً جديداً مختلفاً عن عالم الصالة الواقعي وعن بيوتنا وشورعنا، عالما ستجري فيه أحداث ما، تروى بلسان بشر وسنستمتع بما نرى، ونتعلم مما حدث، ونطري على هذا الدور أو ذاك، ثم نحتفظ بقدر ما من فهم المسرحية. في هذه اللحظات، لم نكن نشعر بجغرافية أو تاريخ المسرح، بل نشعر بأننا أمام حركة، وهذه الحركة ستصاحبها حوارات، وسنجد أنفسنا بعد أن يمضي الوقت في مكان مألوف، صنعت ألفته تلك المسافات بين شخصية وأخرى،عندئذ نعرف من التقارب والتباعد في المسافات بين الشخصيات، مدى حميمية العلاقة، فالمسافة وحدها هي التي تجعل اللغة مشبعة بالمواقف.

الفصل الخامس

الفصل الخامس:

الحداثة في المسرح العربي

١- تيارات وتجارب

I

ما نحاوله هو البحث عن ملامح الحداثة في المسرح العربي خلال هذا القرن، وبالطبع ليس بمستطاع أي باحث، بالطبع، أن يشمل كل نتاجات القرن العشرين في مقالة واحدة،بل ولا حتى في كتاب. ولذلك إخترنا زاوية الأسئلة الحديثة التي يثيرها المسرحيون العرب بأنشطتهم التأليفية والأخراجية والتمثيلية خلال هذه الفترة الطويلة، وهي زاوية ستلقي الضوء بلا شك على عموم حركات التجديد، زاوية تأخذ بعين الأعتبار تجارب الكتاب والمخرجين المتميزين والنتاج الحداثوي الملفت للنظر والتيارات العامة التي عمت مسرحنا العربي، إبتداء من الستينات وحتى الوقت الحاضر.ولا شك في أن مهمة كهذه لن تكون سهلة، إن لم كن مستحيلة. لذا سنقصر جهودنا على أسماء محددة، وتيارات وإتجاهات مسرحية أصبحت اليوم عماد التجربة العربية في المسرح. كما أننا لسنا معنيين بالتتابع التاريخي لأي نشاط مسرحي حديث، لأن الفترات المتقطعة التي مر بها المسرح العربي لم تكن فترات مراقبة وتراجع، وإنما هي فترات سكون، لا أهمية للمسرح فيها إن أنتج أو لم ينتج. يضاف إلى ذلك إن المسرح العربي تطور ونما وتجدد بعيداً عن أي درس فلسفي أو فكري عربي. وكانت المساهمات التي طور بها تراثه الشفاهي والمدون كانت محدودة بالرغم من أنها شكلت مسعى حداثوياً مهما سنشير إليه. ومن الملفت للنظر أن تيارات التجديد في المسرح العربي لاعلاقة لها بأية جامعة أو درس أكاديمي أو تنظيم فكري ممنهج.وإنما حصلت نتيجة التلاقح مع المسرح الغربي والبعثات

الدراسية والترجمات، التي تعد ترجمات المسرح في ثقافتنا العربية مهمة وكبيرة لم توازها ترجمة أي ضرب آخر.

في هذا الضوء وغيره، نجد أن بعض الكتب التي تتحدث عن المسرح العربي إعتمدت ترسيمة البلدان العربية للكتابة عن النشاط المسرحي فيها، بغض النظر عن وجود مسرح جيد فيها أو غير جيد. فالخارطة التي رسمتها تلك الكتب تتبع حساً قومياً، أو وطنياً محلياً، وليس حساً نقدياً للتجارب في عموم البلدان العربية[١] بحيث يمكننا تلمس التجارب الجيدة منها عن سواها كما يحدث في حال قياس ظاهرة المسرح الأوربي، حيث يكون التاليف عنها متتبعاً لها في عدد من البلدان الأوربية، وفي أفضل نماذجها المتطورة. ذلك أن التقارب الثقافي بين الدول الأوربية وإن أختلفت لغاتها،تنتج ثقافة متقاربة، حتى أن هجرة الكتاب منها وإليها،كما حصل للأدباء الألمان أيام النازية، لم تشكل تحولاً جذرياً في ثقافتهم بسبب من تقارب التيارات وتشابه التجارب. ويأتي ذلك ليقف على النقيض من الهجرة التي عانى منها المثقفون العرب، والتي أضعفت نتاجهم فضمُرت تجاربهم، مثل ما يحدث الآن لعشرات فناني المسرح المهاجرين من العراق. وبالرغم من الجهود المبذولة في كتب النقد العربي، نجدها قاصرة عن تتبع ظاهرة الحداثة في عموم البلدان العربية. فهناك كتب عن المسرح المصري، وأخرى عن المسرح العربي في العراق [٢] وهكذا عن المسرح السوري، والمسرح المغربي، والمسرح اللبناني، والمسرح الأردني، والمسرح السوداني، والمسرح الفلسطيني، والمسرح في دول الخليج ...الخ. وهي أعمال تزودنا بلاشك بتقويم واسع لخارطة المسرح العربي، لكنها لا تقدم لنا خارطة للحداثة فيها لان ثقافة هذه البلدان مختلفة وإن تكلمت لغة واحدة.

في ضوء ذلك، فإننا لا نجد مدرسة للحداثة العربية في المسرح،بل مسرحيات حديثة، وتجارب حديثة، وإخراج حديث. وفي عمومها لم تشكل تياراً يمكن تداوله ومنهجته، حيث بقي منذ الستينات وحتى اللحظة الحاضرة، مرتبطاً بكتاب وبمخرجين معينين. ويمكن أن نشير هنا إلى أسماء على مستوى الإخراج مثل: الطيب الصديقي، وقاسم محمد، وجلال الشرقاوي، وسعد أردش، ويعقوب شدراوي، وجواد الأسدي، وعوني كرومي، وإبراهيم جلال، وسامي عبد الحميد، وغيرهم. وعلى مستوى التأليف نجد، سعد الدين وهبة،وسعد الله ونوس ومحمد الماغوط، وعبد الكريم برشيد، والطيب العلج والفريد فرج، ونعمان عاشور، ويوسف ادريس، ويوسف العاني، ومحمود ذياب وعادل كاظم، ومحي الدين زنكنه، وفلاح شاكر، ويوسف الصائغ، وميخائيل رومان، وعز الدين المدني وغيرهم. وهي كلها تجارب إخراجية مفترقة وكتابات أكثر إفتراقاً.

II

ربما يجدر أن نختار عدداً محدوداً من المؤلفين المسرحيين الذين نرى فيهم نماذج لحداثة النص المسرحي، ونماذج من المخرجين الذين توفرت لديهم رؤية حديثة للإخراج. وربما سيثير ختيارنا أسئلة ربما يكون بعضها محقاً: لماذا هؤلاء دون أولئك؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات نقول وبوضح، إن إختيارنا لسعد الله ونوس مثلاً ليس إختيارا لشخصه بقدر ما اختيار للتيار الذي يمثله، متحاشين بذلك نقص معارفنا عن متابعة المؤلفين الذين ينضوون تحت التجربة التي يكتب في ضوئها ونوس. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه فيما يخص الإخراج أيضاً. وكما

أسلفنا، فالكتب النقدية لم تعن بالتجارب الجديدة لدراستها وفــق مـنهج الحداثة فيها.

ولكن، قبل إختيار الأسماء من المؤلفين والمخرجين، ربما يجدر بنـــا أن نعرج على أربعة تيارات مهمة في التأليف أثرت في مسرحنا العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والتي مهدت إلى تكوين أجيال من الفنانين، أكمل بعظهم دراسته في أوربا وأمريكا، واشـــتغل الـــبعض الآخر مع ثقافته المحلية لتطوير رؤيته.

٢- التيار الكلاسيكي الحديث

يعيدنا هذا التيار إلى مؤلفي ستينات القرن الماضي، وفي المقدمة منهم توفيق الحكيم، الذي زاوج بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الحديث، في ترسيمة فكرية ينشد من خلالها تطور للمسرح العربي. فبين مسرحية "أهل الكهف" ١٩٣٣ التي بنيت على حادثة دينية وحولها إلى بنية إجتماعية تحاكي الواقع المعاصر،وبين مسرحية "ياطالع الشجرة" ١٩٦٦ التي حاكت مسرح اللامعقول حين وجد فيها تصوراً عن حال المجتمع العربي في الستينات، تتراوح تطلعات كتاب المسرح الذين ينتمون لتاريخ وتراث وفي الوقت نفسه يتطلعون للحداثة دون تقليد، كان توفيق الحكيم من أكثر كتاب المسرح مسؤولية في تحديد أغراض المسرح؛ فهو لم يخرج فنياً على بنية القالب الفني، وإنما كان يملؤه بأفكار حديثة. ولعله يكون هو أول من طالب بضرورة وجود مسرح "الحكواتي"، وتعد التفاتته هذه باكورة الإهتمام بالتراث الشعبي لما تمتلكه الثقافة المصرية من روابط جوهرية بين السرد الروائي والحكاية الشعبية، بين الشخصية المصرية الشعبية وبين الشخصية الحكواتية. وربما جاء ذلك بسبب تأثير الأغاني والتراث الشعبي ، حيث تعد مصر الأولى في الوطن العربي على مستوى الدرس الأكاديمي خصصت كرسياً في جامعاتها لدراسة التراث الشعبي- وخصصت لذلك مجلة متخصصة به، إضافة إلى أن لغة وسياق المسرحية المصرية يظلان شعبيابن بإمتياز. ثم ياتي يوسف إدريس بعد الحكيم ليؤكد أهمية "الفرفور" كشخصية شعبية تحمل طابع المهرج والعراف، وهما ثيمتان لها في التراث العالمي وفي التراث الشعبي العربي ينحدران ببعض

جذورهما من جذوراً من الحكواتي ومن شخصيات الف ليلة وليلة والتراث المسرحي الشفاهي. ولم تكن تجربة توفيق الحكيم تقليداً لتيار بقدرما كانت تماهياً مع حداثة المسرح العالمي حتى يجعل مصر بمسرحها ذي الجذور الفرنسية [٣]، منسجماً مع روح التأليف المعاصر. خاصة وأن توفيق الحكيم لم يعرف عنه أنه كاتب واقعي أو رومانسي، بل كان في معظم كتاباته حتى الساخرة منها تجريبياً. وكانت حداثة توفيق الحكيم من النوع الذي يمتزج فيه البناء الكلاسيكي بالبناء الفلسفي، لينتهي في أخر المطاف إلى مفهوم فكري أعم من المسرح، وهو التعادلية.

حافظ التيار الكلاسيكي الحديث على أهم ثلاث مفردات،وهي: بناء المسرحية بفصول وليس بلوحات؛ والبقاء ضمن منطق النص ذي المراجع القديمة؛ والتجريب الفكري داخل بنية النص لرؤية واقع المجتمع العربي في ضوء المتغيرات الفكرية في الستينات، والتي كان معظمها تغيرات سياسية وجدت صداها في المسرح.

الكاتب المهم الآخرفي هذا التيار الكلاسيكي الحديث،هو الشاعر صلاح عبد الصبور الذي بنى مسرحه الشعري على أحداث معاصرة وتاريخية، لكن برؤية أكثر حداثة وأجرأ صوتاً. كان صلاح، شاعر الحداثة المصرية بإمتياز، يكتب وفي تصوره تاريخ الثقافة العربية. وبموت السياب المبكر، تسلم صلاح ريادة الشعر العربي.ولأنه أكثر الشعراء انفتاحا على الحداثة في الشكل الفني، فقد كتب المسرحية، التي تمكنه من أن يضمن نصه االشعري الدرامي لأصوات المتعددة، وهي بنية درامية كانت حداثة الشعرالأولى قد أغفلتها وأبقت مداها ضمن إطار الصوت الواحد. من هنا وجد صلاح نفسه أقدر من غيره على تثوير

جانبين في الشعرهما: الحداثة والقالب الفني. فجاء تعامله مع المسرحية كإطار يلم به تجربته الحداثية.. وقد حملت مسرحيات صلاح عبد الصبور "مسافر ليل" و"الحلاج" بناء تجريبياً محتوياً تصوراً عن الدراما الحديثة، هوشعرية المعنى، وهو ما يجعله أكثر كتاب المسرح الشعري فهما لجدلية العلاقة بين فن المسرحية ومحتواها. وتعد مسرحية "الحلاج" نموذجاً رائعاً على هذا التحديث،فبالإضافة إلى عرض قضية الحلاج كتراث له قيمة نضالية، كتبها كدرما حديثة عرض فيها وقائع بغداد وعلاقاتها السياسية وأخلاق طبقاتها،وكشف عن تركيبة الثقافة فيها ثم علاقة السلطة بالفكر.

إن حداثة الطرح تتطلب أسلوباً ولغة حديثة، ثم هناك طرح قضية الحلاج في الستينات القرن، ليس بوصفها حادثة تاريخية مضت، بل بوصفها قضية معاصرة هي موت الفلسفة والإجتهاد والتنوير في زمن الحكم الوطني. وكان صلاح عبد الصبور يرى القالب المسرحي الحديث قالباً ثوريا، معيداً لنا روح المسرح مسرح شكسبير الشعري، الذي جعل منه، كما يقول أريك بنتلي، ثورة ضد التقاليد. وتتجلى روح الحداثة في هذا النمط من التأليف هي إعادة المسرح العربي إلى حظيرة البنية الكلاسيكية القديمة، و المنفتحة مع ذلك على التجديد.

لعل النقطة الجوهرية في حداثة صلاح عبد الصبور أنه يعي تماماً مهمة الشكل الحديث للمسرح، فقد طرح قضية الحلاج مثلا ليست بمعزل عن بغداد العباسيين وعاصمة الدولة الإسلامية. ويعني ذلك أنها تحضر في النص كبنية ثقافية وسياسية، وكفضاء يشمل كل أمصار الدولة الإسلامية. ومن هنا يصبح فضاء النص مكانا وتراثا. فهو لم يجعل قضية الحلاج حادثة محلقة في فضاء التجربة الفنية فقط، بل أرسى

قواعدها على فهم متقدم لأهمية المكان/ بغداد في المسرح، وهو موضوع أفردت له مجلة "ألف" حيزاً كبيراً كجزء من تحديث الرؤية الكلاسيكية للمسرح وجعله أكثر قدرة على إستيعاب متطلبات العرض المسرحي. ويهمنا المكان في هذا المقام لأنه ثيمة أساسية في تشكيل مسرح صلاح عبد الصبور ككل. إنه مكان نوعى له سياقاته الحلمية والطفولية التي تتسرب إلى تشكيل المشهد والنص، حيث البيت والراحة والإستقرار أو المتعة والدفء الإنساني والألفة، ويشحن البيت الذي ولدنا فيه بقيم الحلم التي تبقى بعد زوال "البيت" ويرتبط المكان في مسرح صلاح عبد الصبور بالموضوع المعالج، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذي يمثل وحدة تكوين لمشهد أو فصل. كما نجده في بعض المسرحيات يتجه إلى تجريد المكان وتغريبه. وهنا تظهر وظيفة المكان في مسرحه. ففي مأساة الحلاج نحن أمام "ساحة في بغداد"، و"سجن"، و"محكمة"، و"بيت الشبلي". وهى أماكن تمثل وحدات عامة، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التي توالت فيها أحداث موت الحلاج. ثم ينتقل عبد الصبور إلى أماكن مختارة من حياة بعض الصحافيين في "ليلى والمجنون"، وينتقل من التاريخ، تاريخ المتصوفة، إلى واقع الحياة في مصر قبل ١٩٥٢ لذلك نجد الأماكن تبدأ من "قاعة تحرير"، ثم " مقهى وحانة"، ثم "بيت حسام". وفى هذا السياق يستدعى "بيت أمه وأبيه" على لسان سعيد الشاعر ليقارن بين أمه وبين ليلى، وينهى المسرحية في السجن" [٤].

٣- تحديث التراث

يشكل هذا التيار عماد المسرح العربي الحديث، فقد إشتغل عليه جمع من الفنانين الكبار، إبتداء من الطيب الصديقي مخرجا، وإنتهاء بفلاح شاكرمؤلفا، مروراً بعشرات المبدعين الكبار، حيث جمع هذا التيار بين دفتيه تجارب التأليف والأخراج والتمثيل والعرض المسرحي. وقد بلغ من السعة ما يشكل اليوم عماد تجربة المسرح العربي كله. ولأننا لا نكتب هنا تاريخ المسرح العربي الحديث،بقدر ما نشير إلى علامات الحداثة فيه، سيكون حديثنا سيكون مقتضباً، ومركزاً على شواهد منه.

لماذا التجأ الفنانون العرب إلى التراث؟ فجر الطيب الصديقي هذه الفكرة في أوائل الستينات بعد تجارب المسرح المصري، خاصة تجربة الفريد فرج ومسرحياته سليمان الحلبي ١٩٦٥-١٩٦٦ معتمداً البعد السياسي الشعبي، مستعيدا بها نضال الشعب ضد الفرنسيين. ويشير الدكتور علي الراعي الى إن الفريد فرج متاثر بهذه المسرحية ببرشت(٥) وقدم محمود ذياب نموذجاً ملفتاً للنظر في إستثمار التراث في مسرحية "باب الفتوح" والذي يعري فيه كيفية كتابة التاريخ من قبل المؤرخين: هل كان المنتصر على الصليبيين هو صلاح الدين أم الشعب ممثلاً بجنوده البسطاء؟ ونجد من الواضح هنا حضور ثيمة البحث عن القيمة الدرامية التي يمثلها الشعب في الأحداث الكبرى، والكيف التي تجيربها هذه القيمة دائماً لصالح القادة. ويقدم عشرات الكتاب المصريين أعمالاً متميزة في هذا التيار لأنهم إكتشفوا فيه تغريب التراث وتقديمه على وجهه الشعبي بعد أن يكون المؤلف قد إستخدم أدوات فنية حديثة، كالزج

بمهرج يكشف الخطاب الخفي الملغي للشعب كما في مسرحية "الفرافير" التي سنتعرض إليها في المحور القادم. أن الشخصية الشعبية البسيطة عند الفريد فرج أو المرأة الريفية والمغني حسن عند نجيب سرور في "آه ياليل ياعين" ولذلك نجوم هذه الطريقة – طريقة وضع حوار على لسان مهرج أو مغني او إنسان بسيط؟ إنما نتجت كلها عن قوة جديدة فرضتها الطبقات الشعبية على المسرح فدخلته بتراثها ومواقفها ولم تدخله بسلاح الطبقات الإرستقراطية والعسكرية وهو ما جعل أسلوب المسرحية، والذي يمزج بين الواقعة التاريخية والتصور الشعبي عنها بأسلوب ساخر وتهكمي وكوميدي.وكان من شأن جعل المسرحية الشعبية ذات البعد التارخي تتحول إلى نمط تحديثي جديد أن يمكن الإخراج من تغيير الكثير من أساليبه القديمة في تقديم ورسم الشخصية والتمثيل وقواعدهما الكلاسيكية، وجعلها شخصية شعبية تقدم نموذجا شعبيا عن حالات مرت على تاريخ مصر والبلدان العربية بطريقة تقلب قراءة التاريخ لصالح الفئات الشعبية. وقد حدث تطور في حياتنا السياسية العربية تميز بصعود قوى اليسار ونماذجها الثورية ضمن مناخ عربي تحرري جديد، وهو ما مكن المؤلفين من الدخول إلى ميادين كتابة جديدة،غير تلك التي تأخذ الحادثة التاريخية وتقدمها كما لو كانت معطى تراثياً لا يمكن المساس به. إن ما فعله الشرقاوي عبد الرحمن في "الحسين ثائراً" و"الحسين شهيدا" ينطلق من مبدأ الفهم الجدلي لتاريخ ثوري ممثلاً بنموذج حي ومعاصر، وهو ما جعل التأليف في هذا الميدان يحسب للعملية الحداثية في كل عناصر البناء، وليس فقط في فهمه الحديد للتراث فحسب. إن أساليب العرض المسرحي ضمن هذا التيار هي التي تجددت وأكسبت

جماهير شعبية وعمقت حركة سياسية وثقافية شهدتها مسارح القاهرة والمغرب في الستينات بوصفها جزء من حركة تحديث إجتماعية أوسع.

إن ما يلاحظ على هذا التيار أنه ما يزال محكوماً بتاريخ شخصية محورية، وهي نقلة كبيرة في التأليف من نموذج كان يتعامل مع التراث والتاريخ كرؤية ومادة لايمكن المساس بها، في حين أن دخول رأي آخر ومعالجة جديدة منفتحة على الشعب وآراء الكتاب وتصورات جديدة تغير من سياق الحكاية، ومادة يمكنها أن تخرج من النص المكتوب إلى الشارع وتتحول كنص يشاهد بعد إن كان محبوساً ضمن مدونة. ولذلك عدت هذه الطريقة نقلة كبيرة في المسرح العربي، والتي مكنته من أن تقترب من كتابة التاريخ بطريقة جديدة تنسجم وروح المعاصرة.

لم يقف الأمر عند المسرح المصري وتجاربه الكبيرة في هذا التيار، بل نجده في المسرح المغربي والعراقي. وتعد مسرحية عادل كاظم "كلكامش" ١٩٦٦ واحدة من بواكير كتابة حياة بطل أسطوري بطريقة تنسجم وروح الحداثة، فقد غيرت "كلكامش" عادل كاظم سياق التأليف في العراق لأنها فهمت جدلية الصراع من أجل الحياة على أنها قضية البحث عن الحرية، ليس لبطل، بل لشعب أوروك كله، كي ينتزع الخلود من فكر الآلهة التي احتكرته لها وجعلت الشعب حطباً لحروبها ووقوداً لنيرانها التاريخية. لم تكن المسرحية بحثا عن خلود "كلكامش" بمعزل عن الشعب مستفيدا من ثيمة الثنائية الجنسية في بنية كلكامش من أن نصفه إله خالد ونصفه بشر يموت،ومن الجدل قائم في شخصية كلمامش نفسه، الأمر الذي جعله أن يكون شعبه خالداً مثل الآلهة. هذه الأسطورة تتحول في المسرح العراقي إلى رمز تراثي أصبحت لاحقاً هوية للبعد القومي عندما اعتمدتها الدولة هوية لها. وتقترب منها، ولو بطريقة أكثر

شعبية، مسرحية "الفتى مهران" و"سكة السلامة" وهما النقطة الفاصلة كما يشير الدكتور الراعي التي غيرت مسار حركة تحديث التراث،ذلك أن المسرح الحديث إذا ما قرأ التراث بطريقة معاصرة،سيصل حتما إلى نقطة جوهرية هي نقد السلطات المعاصرة، خاصة وأنها قد بدأت حياتها السياسية بدخولها حروب داخلية مع القوى الشعبية، وحروباً خارجية من أجل تغيير نظام حكم في بلدان مثل اليمن والعراق وسوريا. كانت مسرحية "الفتى مهران" سياسية ناقدة لاحتلال مصر لليمن، فقدمت بطريقة حديثة أعماق البعد الإنساني في الشعب المصري الرافض للحرب،ومن هنا تتحول أي كتابة حديثة للتاريخ لتقف إلى جانب قوى التقدم، ليس بأفكارها، وإنما في إخراجها وأدائها وتصوراتها والكتابات حولها.

ولكن، ما حقيقة هذا التحول في المسرح العربي من التمسك بالتاريخ والتراث إلى حد التقديس إلى تقديمة برؤية ناقدة، مغربلة حيثياته ومشركة بكتابته الشعب في كتابته بعد أن كان ذلك حكراً على الخاصة؟ إن هذا التحول يعكس الحال التغيير في بنية القوى الإجتماعية الحديثة، بصعود الطبقات الإجتماعية الشعبية، خاصة الطبقة الوسطى في الوطن العربي، وتجديد الدرس الأكاديمي، وظهور فئات عمالية بنشوء المصانع، ودخول قطاعات الصناعة والتجارة وفتح الأسواق في المنطقة كأدوات مغيرة من سياقات العمل والثقافة، الأمر الذي مهد لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ وما رافقها من نهوض ثوري، سرعان ما غير تاريخ وحساسية المنطقة وتياراتها الوطنية. ولم تكن الأهمية العالمية التي كسبتها قناة السويس ليس في توصيل أصقاع العالم بعضها ببعض،وإنما في جعل فكرة التأميم ١٩٥٦تكتسب طابعا حداثويا هو إنتقال الثروة

الوطنية من الدول الإستعمارية إلى الدولة الوطنية الحديثة، وما رافق ذلك من حرب ضروس إنتصرت فيها قوى الشعب. ثم يجيء هذا النمو الإقتصادي في الرأسمال الوطني، ودخول القطاع العام في كل مرافق الحياة، وتثبيت أسس عملية للتعليم والإيفادات للخارج، ووضع برامج لتعميم مكافحة الأمراض والأمية ، وظهور نزاعات الفكر الاشتراكي بقوة وقد ملأت الثقافة والشارع. كل هذا وغيره، جعل الرؤية إلى التراث تكتسب طابعاً حداثويا.وكان المسرح، إلى جوار الرواية، من أكثر الفنون قدرة على الحكي المباشر مع الشعب، عبر وسائل إتصال حديثة برواية شعبية لماحدث، وبممثلين من الشعب يقلبون أوجه الكلام، وبقدرات كوادر فنية درست وفهمت وتعلمت وأسست خطابها الحداثوي الذي يتلاءم وسياق نهضة فكرية تحديثية، وصولاً إلى مهمة إن تحديث المسرح العربي، ليس بنقل الأشكال الغربية وتقديمها بأطر عربية، كما فعلت السينما المصرية وهي تنقل أفلاما فرنسية أو امريكية، وإنما بخلق مسرح عربي حديث كما يشير عز الدين المدني. وقد اتخذ هذا الخلق شكل غربلة ونقد التراث ونبذ الأيمان المطلق به، والبحث عن عناصر الفعل الشعبي الكامنة في نصوصه، وكتابته وفق نتائجه لا وفق مقدماته ومبرراتها. ومن هنا بدت العودة إلى التراث عودة تحديثية له وليس كتابة مسرحيات عنه.

٤- المسرحية الملحمية والحكاية

I

تعد تجربة تحويل التراث الشعبي إلى نصوص درامية حديثة، واحدة من تطورات المسرح العربي الهائلة القيمة وانفتاحه على التجريب. لقد فتحت هذه التجربة الباب على مصراعية لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي،فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة وبإمكانات فكرية تقلب الأحداث على أوجهها، وتجعل من المسرح أداة تغيير حقيقة للكثير من قوالب الفكر الجامدة، وتدخلنا في عصر تثوير البنية الفنية وتخليصها من رواية حادثة إلى خلق حادثة. وفي أقل من عشر سنوات نجد الطريقة التي تغذت على مسرح برشت والرؤية الملحمية التي توفرها حياة الشعب وحكاياته وموروثه وقد أصبحت وجها تحديثياً للمسرح العربي كله، لتبدأ رحلة المسرحيين العرب في تقليب الحكايات والأحداث ومزجها بالمعاصرة كواحدة من الخطابات السياسية والفكرية الحديثة. نحن إذن في فاعلية ثقافية مهمة، ليس التعامل مع موروث الشعب وجعله حياً فحسب، وإنما البحث عن النبض الحقيقي للأحداث السياسية والفكرية من داخل بنية مشتركة وغائرة في الذات الجمعية للناس، وقادرة على اشتمال عدد أكبر من المجتمعات العربية بمحتواها. ذلك أن من كبريات مميزات هذا الموروث هي قدرته على تجاوز اللغة ليذهب مباشرة إلى الكلام، كلام الناس اليومي والحياتي والغرائبي والعجائبي، المنتج قديماً والمتداخل حالياً مع المعاصرة. فتجد في بنيته تداخل الأزمنة والأمكنة، ويستطيع الممثل أن يكون في كل مكان، وتحت سقف أي لسان.

تمتلك الحكاية والموروث الشعبي قدرة أسلوبية أن تروى بألسن مختلفة، وأن تمد جسد الممثل بحركات شعبية لا تستطيع الثقافة التعليمية الوصول اليها، تلك هي الاستجابة الشعرية للتناغم بين الكلام والحركة. وهذا هو ما اشتغل عليه اليابانيون والصينيون عندما جعلوا منه هويتهم، كتوازن فني /فكري بين كلام الحكاية وفعل جسد الراوية. وسنجد أن الخطاب المسرحي التحديثي في الوطن العربي يشتغل عليه هو الآخر ولكن – كما سنرى– بقي محدوداً وغير منتج لنظرية بالرغم من مخزوننا الشفاهي والحكائي العربي القديم– وتستطيع الحكاية أن تكون حاضرة في كل موقف، حزينا كان أم مفرحا، لانها تتجاوز الأغراض إلى الفنية الكامنة فيها، ولا توظف الحكاية إلاّ للرواية، روايتها هي، ورواية قائلها، الذي يؤديها ليخرج عنها، ورواية الجمهورالذي يرى زمنها القديم وقد تجسد على خشبة مسرح الحاضر، مشاركا بصياغتهاالمعاصرة كي يخرج منها هو الآخر تاركاً مسافة لأن تغادر إلى غيرنا. رواية الحكاية نفسها التي تنمو بماء جسد الممثل، مستجيبة للتقنيات المعاصرة، مفسحة المجال لأن تدخل تحت عباءتها السينما والوثيقة، وأخبار الصحف، وسرديات النثر، وقصائد الشعراء، وأغاني المغنين، وقصص الحب والسجون، ومطبات السياسة والتعذيب والحرمان والهجرة والنضال، فتجدها مروية على لسان كل الشعوب، متداولة بصيغها الشعبية، ومتناغمة مع كل الحالات، حتى لتجد أن الأقوام ليسو إلا شعباً واحداً روى مآسيه وأفراحه مرة واحدة، وما بقي لا يعدو كونه تنويعات على الحكاية الأولى. ثمة ألف ليلة وليلة تتحكم بمسيرة العالم كله.

II

في هذا الإطار للحداثة نمت امتيارات الحداثة التي تعكس تطـور المسرح العربي في القرن العشرين، سنحاول هنا التطرق بـشيء مـن الإيجاز لهذه التيارات.

٥- سعد الله ونوس

الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق

كنا قد اشرنا في بداية هذه الفقرة إلى أهمية وعي الكتّاب بما يدور في الساحة العربية، وكان المصريون من أكثر كتاب المسرح معالجة لموضوعات السياسة عن طريق الموروث الشعبي والحكاية في الستينات لما تختزنه تجربتهم الطويلة في هذا الميدان، ولما تتمتع به الثقافة المصرية من حرية وتقاليد تجعلها مرنة في المعالجة والطرح. ولكنها مع ذلك أبقت الباب مغلقاً لان تشرب نغمتها السياسية بفكرة أحادية، وهي إن ما يحدث على الساحة المصرية من أحداث هو مادة هذه المسرحيات فقط، والأمثلة كثيرة كمسرحيات علي سالم، ومحمود دياب، ونعمان عاشور، والفريد فرج، ويوسف ادريس وغيرهم. في حين أن هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧ والتي تعد المرحلة الفاصلة في الحياة السياسية والفنية كان إنعكاسها فنياً على الساحة السورية والعراقية واللبنانية أكثرحدة منه على الساحة المصرية. فقد ألف سعد الله ونوس مسرحية "حفلة سمر من أجل[٥] حزيران" بعد الهزيمة مباشرة. وقد عرضت المسرحية في معظم البلاد العربية ومنعت في سوريا ومصر،مستبطنا فيها تاريخ أمة هزمها حكامها قبل أن تهزمها من قبل إسرائيل. وبالرغم من أن موضوع المسرحية سياسي، إلا أنها كانت فنياً فاتحة لدخول الحكائي والحياتي والرمزي والأسطوري والوثائقي في بنية فنية ملحمية مباشرة، بدا فيها تأثير مسرح برشت واضحاً، لتجعل البناء المسرحي الجديد بفنية منفتحةعلى اليومي والمألوف، مستعملا الخطاب الموجه

للساسة وللعقلية المتحكمة بالشعوب. وكان، كما يروي هونفسه، يتوقع من الجمهور الذي يشاهد العرض أن يحتج أو يتظاهر، ولكنه شعر بالخيبة من هذا الجمهور الذي بقي حبيس مخاوفه التي أستشرت هذه المرة حين أصبحت هراوة السلطات أكثر قسوة. كانت الإدانة لبنية المجتمع وللعقلية التي تتحكم بمصائر الناس هي السمة التي بقيت تلازم أعمال ونّوس كلها، وكانه وجد في التراث الشعبي وفي سياق الحكومات العربية وفي العقلية الإيديولوجية العامة ما ينسجم وروح القمع. ذلك البعد النقدي المغلف بالفرجة وبالحياة اليومية الناقدة لقطاعات كبيرة من الناس لما جرى من هزيمة كان هو الأكثر مباشرة في الطرح. ولم يكن المسرح العربي يجرؤ على تناول مثل هذه المباشرة قبل هذه المسرحية، وإن كانت كما قلنا بوادر نقد إجتماعي/ سياسي في المسرح المصري قد بدأت قبل ذلك بكثير، لكنها كانت انتقادات عامة، وتخص ساسة عموميين، ومراحل غير محددة، في حين كانت "حفلة سمر" موجهة مباشرة للحكام العرب وإلى سياساتهم في قمع شعوبهم والإنتصار عليها، قبل أن يفكر الحكام بهزيمة إسرائيل.

لم تبتدئ منهجية سعد الله ونوس بالتعامل مع الموروث الشعبي في هذا النص، بل نجده قد تعامل معها منذ مسرحيته "بائع الدبس الفقير" مازجا بين الدراما الإغريقية والحكاية الشعبية العربية، ومطورا أسلوب أبي خليل القباني، مازجاً إياه بأسلوبي برشت وبيتر فايس، وهو منحى نجده يتلاءم وسياق كاتب تقدمي يرى أن حركة الحياة تبتدئ من البحث عن أصوات الطبقات الإجتماعية الفقيرة ومشكلاتها التي تمتزج فيها المعاناة اليومية بالوعي الإجتماعي السياسي". فهي تشي في الأقل بالتركيبة الفنية التي ستظهر فيما بعد في أكثر من مسرحية وعلي أكثر

من شكل، وهي بالأصل لم تغب عن سردياته المسرحية عبر هذا المزج الأدبي بين ما هو سردي وحواري بمهارة توضح مقدرة أو موهبة أصيلة في كيفية الحكي والحكي بأساليب الكتابة والعرض معاً. إذن في حكايا جوقة التماثيل يستمر سعد الله بانزياحاته اللغوية، ولكن بإضافة بعد مسرحي تقليدي يتمثل بإستعادة أو بمساءلة المسرح اليوناني علي وجه الدقة وما يمثله من قيم فلسفية وسياسية "[1].

يقول سعد الله ونوس بعد أن قدم مسرحية "حفلة سمر" بعد سلسلة من المنع والملاحقة:" منذ منتصف الستينيات، بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت أستشعرها حدثاً أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤنا الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تتجلى وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف. ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن أكثف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على إنهيارات الواقع وفعلاً نضالياً مباشراً يعبر عن هذا الواقع. وبتعبير أدق كنت أطمح إلى إنجاز (الكلمة – الفعل) التي يتلازم ويندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة معاً. لم يكن دور المشاهد وحده يستوعب حدود الفعالية التي أتوخاها، لكن المناضل الذي أريد أن أكونه ليس في النهاية سوى كائن فعله الكلمات" ويتابع "حين عرضت المسرحية بعد منع طويل (يقصد حفلة سمر) كنت قد تهيأت للخيبة، لكنني مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي وينتهي تصفيق الختام. ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي، يتهامسون أو يضحكون أو ينثرون كلمات الإعجاب ثم ماذا؟ لا شيء آخر. أبداً لا شيء.. لا الصالة إنفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن

يفعلوا شيئاً اذ يلتقطهم هواء الليل البارد عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد. الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق "[٢].

لم يكن التعامل مع السياسة مسرحيا قضية سهلة، فالفرق بين أن تكتب مقالاً سياسياً وأن تؤلف نصاً مسرحياً سياسياً هو الذي يميز الفن من عدمه. هذه النقطة الجوهرية هي التي كانت مهمة الفنانين والكتاب العرب وهم منغمرون بالقضايا السياسية، وفي الوقت نفسه بعيدون عنها بمسافة كي يروا ما يحدث فيها.وكانت النتيجة أنهم اقتربوا منها لمعالجة الزخم الشعبي المعارض، وليس المؤيد، وهوما يجعل المسرح الحديث أكثر مسؤولية لتقديم شكل فني وبتقنيات معاصرة عن قضايا معاشة. وكأن لجوؤهم إلى التراث بمثابة الطريق المقبول عملياً لمعاينة الواقع عبر المقارنة والمفارقة بين أزمنة الحكايات القديمة وأزمنة الحكايات الجديدة. ومن هنا سلك ونوس الطريق إلى فاعلية أن يكون الدخول بعدةٍ فكرية، هي النقد، وبأسلوب فني مجرب وهو الأسلوب البرشتي الذي وجد صدى واسعاً من المغرب العربي وحتى دول الخليج. ويعتمد ونوس على تراث الشكل في المسرح السوري، خاصة عند أبي خليل القباني، الذي كتب نصاً عنه، فمسرح المقهى ومسرح الشارع ومسرح الزقاق،هي الأشكال الفنية السابقة على الشكل الملحمي الشعبي، وكان من نتائجها أن هيأت جمهوراً يتقبل لسان الممثل وهو يحكي عن حياة الناس ومشكلاتهم، فكان الشكل الإرتجالي مقبولا فنياً ووعاء يمكن أن يملأه الفنان بشتى أنواع اللغات البصرية والسمعية والمرئية، إنه مقهى ترى فيها وتسمع وتؤول ما يحدث خارجها، والفن الإرتجالي له جذور في الثقافة العربية من قرقوز والحكواتي الشعبي إلى طرح المعالجات الدينية بأزياء وموسيقى في المناسبات والأعياد بما يشبه الكرنفالات الشعبية.

هذه الجذور شُذبت على يد ونوس من الأبتذال والعادي لتصبح لغة فنية واتجاهاً حديثاً أطلق عليه "المسرح الإرتجالي" وهوعندي الوجه الشعبي للمسرح الملحمي بصياغة عربية، وبجذور نقدية إجتماعية. مما جعل الأرضية لدى ونوس سهلة لمعالجة القضايا السياسية. يصف الدكتور علي الراعي مسرحية حفلة سمرمن أنها فتحت عهداً جديداً في المسرح السوري [٣]، والصحيح عليه أن يقول في المسرح العربي.

لا تبدو مسألة توظيف الحكاية في المسرح الحديث مجرد رغبة فنية لوجود شكل حر يمكن أن تضيف عليه وتطوره وتلبسة لغة معاصرة وكلمات شفاهية جديدة تضاف لما سبق فيها، فمثل هذه الطريقة أوقعت الكثير من الأعمال المسرحية بالإبتذال. والحكاية لغة مغلقة بالرغم من شعبيتها، والحكاية شكلاً فنياً شعبياً عصياً على التقليد دون أن تتبنى على أسسها حكاية جديدة. والحكاية جزء من التاريخ الشفاهي للشعوب، الذي يمتلك خاصية فنية حية وهي أنها ببنائين: "بناءاً داخلياً، وشكلاً خارجياً[٤]" وتختلف الخصائص الأسلوبية لكلا البنائين من حكاية الأخرى، ومن زمن الآخر. ولذلك تشكل الحكاية في المسرح مطباً كبيراً إذا لم يحسن المؤلف معرفة المدخل للشكل الخارجي وإلى المحتوى الذي تحمله.ومن يقرأ مسرحيات ونوس يجده قد تفهم البنائين بطريقة متميزة، فهو يأخذ مثلا حكاية المملوك جابر على سبيل لمثال، لكنه لا يبقى محبوساً ضمن شكلها، بل يطرحها على الزمن المعاصر فيغير من شكلها أولاً لأنه تعامل معها مسرحيا، وضمنها مضموناً جديداً قائماً على مضمونها القديم عندما تصبح الرسالة علاقة بين مرسل ومرسل إليه لمعالجة قضية الحكم.أن مسرح ونوس لا يعالج قضايا فقط، بل يطرح أشكالا حديثة للمسرح، وهو ما يجعله من أهم الحداثويين الذين غيروا من سياقات المسرح في الوطن العربي.

كانت مهمة سعد ونوس أكبر من كتابة نص مسرحي عن قضية سياسية معاصرة، فمثل هذا الفهم لدور سعد يحجمه ويضعف من قدرته على تشخيص علل الأمة والثقافة العربية، فهو يرى أولاً أن الثقافة العربية لابد لها من أن تحدّث نفسها ليس من داخلها فقط ،بل من إستعارتها وتلاقحها بعلوم وثقافة الغرب." فلكي نحرز التقدم الذي نتوخاه ينبغي أن نستعير من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته. ولكن، مع ذلك وقبله، يجب ان نقتبس النظام السايسي بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم،وسيادة القانون، والمجالس التشريعية، والحرية الفردية،والحقوق المدنية [٥]. إن الوعي الفني لأشكال جديدة لا تمر في منطقة فارغة من الفعل. ويرى ونوس أن منطقتنا العربية قد افرغتها البرجوازية والقوى الاستعمارية من افعالها النهضوية، بالرغم من مسعى الطهطاوي والمتنورين الآخرين، مما مهد لإبقاء أي فعل نهضوي ضمن أشكاله القديمة، وهو ماسهل مواجهته بأسلحة البرجوازية المتجددة وأساليب فهممها لآلية الحياة الحديثة. لهذا يرى ونوس أن لا نكتفي بالإستعارة فقط بالرغم من أهميتها، بل بتثوير أشكال التعبير الفنية. إن وعي التاريخ يبدأ من فهم آليات تمظهره المعرفية. من هنا كان دور ونوس في تفجير قوى الحكاية الأسلوبية والبنائية كبيرا ومؤثرا، وهو يعد اليوم الوجه الأكمل لحداثة الشكل الفنية للمسرحية الشعبية. لكن محاولات ونوس لم تغلق الباب ولم تفتحه كليا؛ ثمة تجارب هائلة وكبيرة إشتغل عليها المؤلفون والمخرجون، وسنجد أنفسنا أمام سلسلة من الأسماء المتميزة التي عملت طوال ربع قرن على تجديد الخطاب المسرحي الحداثوي، إخراجا كالطيب الصديقي، وكتابة كعبد الكريم برشيد، ومحي الدين زنكنة، وقاسم محمد، ومصطفى الحلاج، وغيرهم.

٦- جذور الإحتفالية

تعتبر مسرحية «أبو حيان التوحيدي» من اهم أعمال الطيب الصديقي، وقد صدرت عن دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع بالقنيطرة في ١١٨ صفحة من الحجم المتوسط سنة ٢٠٠٢م بالرغم من أن الكاتب كتبها سنة ١٩٨٣م، وهي تحمل تعيينا جنسياً هو" بساط ترفيهي". ويعني هذا أن الطيب الصديقي كان يشتغل هذه المرة على التراث العربي الوسيط وذلك بالتركيز على فيلسوف الأدباء ألا وهو أبو حيان التوحيدي، صاحب "الإمتاع والمؤانسة" وإستقراء تاريخ الدولة العباسية إبان عهد البويهيين مع توظيف فن البساط بإعتباره قالبا مسرحيا لأداء الفرجة الدرامية. وهكذا، يمكن أن نعتبر هذا العمل مسرحية تاريخية وتراثية ذات منحى أدبي وفلسفي، صيغت في قالب شعبي إحتفالي بساطي. وبتعبير آخر، يشكل هذا العمل مسرحية احتفالية تراثية، أو هو، كما قال الطيب الصديقي بأنها عبارة عن بساط ترفيهي. إذاً، من هو أبو حيان التوحيدي؟ وما هو فن البساط[٦] ؟

لم تقف خطوات المسرح العربي في التجديد عند كاتب أو بلد. كانت هناك فورة عارمة شملت البلدان العربية منذ أواسط الخمسينات وحتى اليوم، وجاءت فكرة الحكواتي لتكون نواة في التجديد، لفكرة غربية أو برشتية فقط، وتشير التجارب المسرحية العربية إلى أن توفيق الحكيم كان مبكر الإشارة إلى أهمية الحكواتي إسماً ودلالة، لكن بنية الحكواتي فكرة ومادة وعملاً تجدها في كل العروض السورية واللبنانية، خاصة مسرح القباني وشوشو ومسرحيات فرقة الرحباني الغنائية والأوبريات

المصرية والسورية واللبنانية والعراقية. ويعد الطيب الصديقي من أكثر الفنانين إشتغالا في هذا الميدان "فقد كان السباق إلـــى بلـــورة المـــسرح الإحتفالي الذي نظر له عبد الكريم برشيد، وأثراه الـــصديقي بالتجـــارب التطبيقية الإخراجية. وقد ثار على الخشبة الإيطالية وخرج بالمسرح إلى الفضاء المفتوح: إلى الساحات العمومية والملاعب وساحة جامع الفنـــاء بمراكش...وجعل من المسرح فناً شعبياً إحتفالياً على غرار مسرح أفنيون لدى أستاذه جان فيلار، كما إستعمل عدة تقنيات في التعبير عن تجاربـــه المسرحية كالحلقة وفن البساط والقالب الأرسطي ومـــسرح اللامعقـــول وقالب المقامات وسلطان الطلبة والراوت – وشـــغل الفـــضاء المفتـــوح للتحرر من شرنقة المسرح الإيطالي وقواعد المسرح الأرسطي وتجـــدر الإشارة إلى أن هذا الكاتب" يستحق – كما يقول حسن المنيعـــي– "كـــل التنويه اللازم، لأنه كان من الممكن لمسرحنا أن يظل في حالة تـــدهور، وفي أعقاب الدول الأفريقية لو لم يحرص على تعميق أبحاثه المسرحية، وعلى بعث شكل مسرحي مغربي صرف، وذلك بالارتكاز على تراثنـــا الوطني. وسواء أحببنا أو كرهنا، فإنه يعتبر أكبر صانع لفن الدراما في بلادنا(....) وتتسم أعمال الطيب الصديقي بالتنوع والغنى في متناصاته ومرجعياته الإحالية، إذ يتقاطع في آثاره الدرامية ماهو تراثي تـــاريخي وماهو شعبي، كما نجد الثراء في طرائقـــه الـــسينوغرافية ذات الملمـــح الاحتفالي التأصيلي. كما " تتميز هذه الأعمال بتفوق العناصـــر الفنيـــة والتقنية فيها على العناصر الفكرية والدلالية، حتى ليبدو بعضها مجـــرد لوحات فنية خالصة معقدة التركيـــب تخلـــب العـــين وتثيـــر الدهـــشة. وللصديقي قدرة كبيرة على صياغة المعمار المسرحي وتطويز تقنياتـــه، وإضفاء الأجواء الملحمية – الجمالية على عروضه،على نحـــو متميـــز

وخاص.ومن ثم تغدو المتعة الجمالية في هـذه العـروض(الـصورة – الصوت) طاغية على المتعة الفكرية(االدلالة – المغزى). بل ربما تغدو لعبة الشكل هنا دلالة على فقر المضمون وتعويضا عنه(٧)."

أما الشخص الذي نظر للإحتفالية، وأسس لها منهجية، فهو الكاتـب عبد الكريم برشيد الذي كانت تنظيراته نتـاج ممارسـات طويلـة ذات جذور. ومن دون ذلك لم تكن لتنجح أي محاولة تجريب من خلال التقليد أو تعقب تجارب الغير. وهكذا كانت الإحتفالية التي تعد قمة تـصوراتنا المنهجية على التجديد في المسرح خلاصة مخاض طويل مـن حـراك المخرجين، خاصة الصديقي، بين التجريب البسيط إلى المختبرية ،إلـى الممارسة الفعلية للعرض المسرحي عند قاسم محمد فـي أهـم أعمـال المسرح العراقي "مجالس التراث" و "كان ياما كان" وعادل كـاظم فـي "مقامات بديع الزمان الهمداني"ومحي الدين زنكنة فـي "الـسؤال" إلـى الاخراج المنهجي عند الصديقي وسامي عبد الحميد وقاسم محمد ويعقوب شدراوي ونضال الأشقر وغيرهم. يقول عبد الرحيم محلاوي: " ارتـبط المسرح العربي عبر مسيرته بمسألة التأصيل التي إنطلقـت منـذ عقـد الستينات على شكل دعوات في محاولة لخلق مسرح عربي. إلا أن هذه المحاولات تباينت من حيث منحاها أو جديتها . ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، دعوة يوسف إدريس إلى "السامر"، وسعي توفيق الحكيم إلى إحياء " الحكواتي " و" المقلد" ومحاولات الطيب الصديقي فـي إسـتلهام التراث العربي والمغربي، ودعوات عزالدين المـدني وقاسـم محمـد وآخرون ممن حاولوا تأصيل هذا الفن. لكن هذه الدعوات فشلت لأنهـا بقيت في حدود بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو إستلهام التراث العربي عوضا عن صيانة التقاليد وتفعيل حضورها في تحقيق الوظيفـة

الإجتماعية وتثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استناداً إلى وعـــي الذات ووعي الآخر. ومع مطلع السبعينات تبلــورت هــذه المحــاولات وأخذت شكلا عمليا، فأنتشرت على شكل جماعات مسرحية أكثر نضجاً، مثل السرادق في مصر، الحكواتي في لبنان، مسرح الشوك في سوريا، جماعة الاحتفاليين في المغرب، مسرح الفوانيس في الأردن[٨].

لمّا كان الشكل المسرحي هو غاية التجديــد والتحــديث، فقــد دأب المسرحيون على تقديم عروضهم المسرحية بإطار الشكل التقليــدي، أي توظيف نص قديم ومخرج وممثلين ومسرح. وسيجد من يتتبع القــوانين التي تنظم المسرح أنها كانت تــرتبط بالكابريهــات والــرقص وفنــون الملاهي، وهذا يعني ضمنا كان يحسب في إطار الترفيه وليس في إطار الثقافة الأدبية أو الفنية. من هنا كان البحث عن الشكل الفني هو الغايــة. وقد شهدنا تطورا لمسميات التجديد وقد مرت في تجارب المخرجين، من المسرح الشعبي إلى العرض المسرحي إلى الإحتفالية، إلى الكرنفاليــة، إلى مسرح القهوة، إلى مسرح الشارع وغيرها، ليستقر في آخر المطاف بمنهجية الإحتفالية التي تجمع كل الأشكال السابقة.

لماذا مصطلح الإحتفالية؟ ينقل الكاتب عدداً من أراء لكتــاب ونقــاد مغاربة عن هذه التجربة منهم د.حسن يوسف، وعبد الرحمن بن زيــدان وعبد الكريم برشيد، إضافة إلى مقتبسات مـــن جريــدة العلــم والبيــان وغيرها، بما يفيد أن مصطلح الاحتفالية يعني أن" الجماعة وجدت فـــي كلمة " إحتفال " ما يلائم الإرث الحضاري العربي الإسلامي ، خاصـــة في مجال الإبداعات الشعبية. كما أنه يلائم كثيراً تلــك الطقــوس التـــي عرفها الإنسان. ولهذا إعتبرته الجماعة الشكل التعبيري الذي تولدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وشعر وغناء ورسم وما إلى ذلك. ولهــذا

قررت إعتبار كلمة " إحتفال " مصطلحاً خاصاً، لأنه قادر على إستيعاب الإبداعات العالمية كيفما كانت. ويبدو أن الحفل كان مصدر كثير من الفنون لأنه يتوفر على الأداة التعبيرية الشاملة، مما دفع الجماعة كي ترى أن العودة إليه إنما هي عودة إلى المصدر والأصل، وليس مجرد عودة إلى ماض قضى وانتهى " مقتبس من جريدة العلم". وحاولت تطويره والتركيز عليه من خلال بياناتها. إنّ الإحساس بالزمن هو الذي يجعل من مفهوم الاحتفال مفهوما تاريخيا صرفاً يرتبط بظروفه الزمانية والمكانية ويتجدد بتجددها "مقتبس من حسن يوسفي" لأننا في الإحتفال قد نكرر نفس الفعل، ولكننا لا نكرر نفس الإحساس، وفيه أيضا " ترتفع الأقنعة ليظهر الإنسان عارياً أمام الحقيقة بعدما طمسته روتينية الأيام وغيبت جوهر الإنسان ميكانيكية الآلة" (مقتبس من عبد الرحمن بن زيدان). ولهذا يؤكد الدكتور حسن المنيعي أن الاحتفال المسرحي هو في الأساس تطلع إلى المستقبل وحركة مستمرة تنبذ كل ثبات أو سكونية (من البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي) . ونظراً لكونه المفهوم الأساسي الذي يقوم عليه التصور الاحتفالي، فإن الجماعة عملت على ترسيخه كمفهوم، وحددت أهم مكوناته الأساسية عبر إبداعاتها وتنظيراته. ولا يشكل مفهوم الأحتفالية عند الاحتفاليين بديلا لكلمة " العرض " فقط ، بل هو يشكل جوهر الظاهرة المسرحية الاحتفالية، وهو أيضا جوهر الحياة في كل تجلياتها المختلفة.فكلمة "احتفال" لا تنفصل عن الحالة. وبذلك فهي إما أن تكون عرساً أو مأتماً لتكون بذلك إما لحناً راقصاً أو جنائزياً (نقلاً عن مصطفى رمضاني) (٩)

في السياق العام لحداثة المسرح العربي، نجد أن الكثيرين اشتغلوا على النصوص التراثية وعلى الحكاية، وفجر الكثيرون فجروا قيم

التراث الشعبي واستخرجوا منه عناصر ديمومته، ونذكر منهم رواداً في هذا الاتجاه، عادل كاظم كان مبتدئاً في مسرحية الطوفان ١٩٦٦، وقاسم محمد كان الآخر مؤسسا لمنهجية العرض المسرحي في "النخلة والجيران" ١٩٦ ،ونضال الأشقر كانت مبكرة أيضاً في أعمالها الجرئية والتقدمية، ويوسف العاني رائداً في مسرحه السياسي الإنتقادي. وعلى مستوى الإخراج كان الفنان سامي عبد الحميد طليعياً في اخراجه مسرحية "في إنتظار جودوا" ١٩٦٧، ومحمد جواد في مسرحية "هملت" لأكاديمية الفنون الجميلة،١٩٦٥، كما أعاد إبراهيم جلال، ويوسف الصائغ معا صياغة الحديث التراثي برؤية معاصرة وجديدة. لكن عبد الكريم برشيد، أسس للمسرح الأحتفالي ونظّر له وكتب وأخرج في ضوء ما نظر له وما فهمه. وكان الشخص الذي شق الطريق إلى هذا المنحى الفنان المغربي الطيب الصديقي الذي يعد على مستوى التمثيل والإخراج باكورة الوعي المنهجي باهمية الإحتفالية والطقوس الشعبية والعرض المسرحي الإرتجالي الممنهج في مسرحنا العربي. وبالرغم من أننا لم نشاهد إلا القليل من أعمال هؤلاء الفنانين الكبار في مسرحنا العراقي، إلا أن حضورهم كان ملموسا في التجارب التي يحملها الفنانون المشاركون في المهرجان وما تعكسه الكتابات الكثيرة عن تجاربهم الفنية، والتي خطت خطوطها الفنية والتجريبية على أرضية الوطن العربي ناقلة ومتأثرة. وتحضر الإحتفالية في الواقعية الشعبية التي تتجسد في معانقة هموم الفقراء والطبقة الكادحة وتصوير مدن الصفيح ومعاناة سكانها من الطرد التعسفي و الإستغلال والظلم وتهديدات أهل الجاه والنفوذ والسلطة. وتتجلى هذه الشعبية في ذلك التواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وبين الراوي والطبقة الشعبية وابن الرومي مع أهل

حيه، كما تنتهي المسرحية بخاتمة إحتفالية تتمثل في الأمل والتغيير والتبشير بمستقبل جديد مادام هناك إرادة التحدي والإصرار والكفاح[١٠] "

تشكل مسرحية «إبن الرومي في مدن الصفيح» خير نموذج درامي ونص مسرحي يعبر بكل وضوح وجلاء عن النظرية الإحتفالية بإعتبارها بديلاً للمسرح الغربي الأرسطي، كما أن هذا النص الاحتفالي يشكل مرحلة مهمة في تأصيل المسرح العربي وتأسيسه. ولكن المشكلة الأساسية في هذا المسرح كما يطرحه النص تبقى في صعوبة التحرر من الخشبة الإيطالية ومستلزماتها السينوغرافية والإخراجية التي تتناقض والنظرية الاحتفالية التي تدعو إلى فضاء مفتوح كالساحات والأماكن العمومية والفضاءات المنفتحة وأماكن الحلق... ومهما تفهمنا تبريرات الدكتورعبد الكريم برشيد عن استحالة وجود هذه الفضاءات الاحتفالية لأسباب سياسية وأمنية، فإننا لن نقبل باحتفالية جزئية تلبس قالبا أرسطياً وغربياً ومضموناً عربياً[١١]. ويلخص عبد الكريم برشيد مفهومه للتجريب في المسرح الأحتفالي بعدد من النقاط التي نرى من المهم إدراجها للقارئ كي يقف على حقيقة المسعى التنظيري والفكري الذي اعتمده الكاتب في اعماله تأليفاً واخراجا. يقول عبد الكريم برشيد إجابة عن أسئلة وجهت إليه:

" من شروط التجريب، يمكن أن ننظر إلي مجموعة من النقاط :

١ – النزعة التجريبية تتوافر علي نزعة علمية سلوكا وأخلاقا، هذه النزعة لها وجود في المجتمع العربي برغم تحكم النزعة الأسطورية.

٢ – رغم أننا نعيش في مجتمع سلفي يؤمن بقيم الجمال والحق والخير، إلا أن التجديد موجود.

٣ – المغامرة والحرية هما الجناحان اللذان يحلق بهما أي تجريب وإلاّ سقط.

٤ – الإرتباط بالموضوعات الثلاثة: الجنس والدين والسياسة، يحتاج إلي توسيع دائرة هذا الإرتباط والتعرض لموضوعات أخري مختلفة.

٥ – كانت الكلاسيكية مرتبطة بالشك الديكارتي، والرومانسية قائمة علي كلمة روسو، والواقعية الاشتراكية سجينة ماركس، والسيريالية تؤمن بعلم النفس،واللامعقول يؤمن بالوجودية... أما التجريب فليس له رصيد، وعليه أن يبحث عن شيء يستند إليه ويقوم عليه، ومن هنا فهو أصعب، وهو حتي الآن شكلي لا يقف علي أرض صلبة.

٦ – يتسم التجريب بتوظيف بتوظيف الشكل المغاير للمسرح كبناء ومعمار، مثلما فعل سعد أردش عندما قدم اللامعقول علي مسرح مائة كرسي لأول مرة.

٧ – ثمة الشكل المغاير للنص أيضا، فقد اعتمد الكلاسيكيون علي البداية والوسط والنهاية، وإعتمد المحدثون علي البداية والنهاية فقط، بينما لجأ العبثيون إلي الشكل الدائري.. فماذا يفعل التجريبيون ؟

٨– بدأ التجريب في الغرب من أجل تحطيم المسرح السائد الموروث.. أما عندنا فهو بلا رصيد يثور عليه.. ومن هنا علينا أن نبدأ بالتأسيس أولاً... ولذلك فنحن لا نزال في أفق التجريب!. [١٢]".

الهــوامـش

الفصل الأول: أسئلة الحداثة

١- المسرح وأسئلة النهضة

١- كانط،، دفاتر فلسفية: الحداثة، إعداد وترجمة محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال،ص ٤٤-٤٦

٢- هايدغر، المصدر نفسه، ص ٦٢

٣-دانيال هيرفيوليجي: المصدر السابق، ص ٢٧

٢- مفهوم الدراما وتوصيفها

١- موسوعة المصطلح النقدي، ترجم الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الثالث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الثالثة ١٩٩٣،ص٢٩٨

٢- المصدر السابق، ص ٤١٦

٣- المصدر السابق، ص ١٥

٤-"فن الدراما" تأليف ميشال ليور، ترجمة أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت ط ١، آب ١٩٦٥،ص ٧

٥- المصدر السابق، ص ٧

٦- المصدر السابق، ص ٨

٧- المصدر السابق، ص ٨.

٨- المصدر السابق، ص ٩.

٩-"معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، منشورات مكتبة لبنان، تأليف مجدي وهبة وكامل المهندس، مادة الدراما، ص ٩.

١٠-فن الدراما ، المصدر السابق، ص ٩ .

١١- المصدر السابق، ص ١٠.

١٢- المصدر السابق، ص ١١.

١٣- المصدر السابق، ص ١١.

١٤-"مالذي يحدث في هملت" تأليف جون دوفرولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٢١٨، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد للنشر- بغداد ١٩٨١.

١٥-"المصطلحات الأدبية الحديثة"، تاليف الدكتور محمد عناني، منشورات الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان سنة ١٩٩٦، مادة الجدلية ص ١٧.

٣- القالب الفني ومتطلبات التحديث

١- بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الهلال ٢٠٠٢، ص ١٢.

٢-أوراق خاصة من تجربتي مع المخرج قاسم محمد. وقد شهدت هذه التجربة التي امتدت لسنوات طويلة متابعة يومية للتمارين التي يجريها المخرج قاسم محد على اعماله. وكنت متابعا وكاتبا عنها في الصحافة،

وكنت ايضا موافقا ومعارضا ومخالفا لما يجري. وكانت من نتيجتها وأنا أهم بالدخول للمسرح الحديث لاشاهد تمارين مسرحية مجالس التـراث أن طلب قاسم محمد من مدير المسرح منع اي شخص من خـارج إدارة العاملين دخول المسرح. فمنعت من متابعة تمارين الفنان قاسم في هـذا العرض، فقط، بعدها عدنا لمتابعة أعماله.

٣- أوراق خاصة من تجربتي مع المخرج إبراهيم جلال كـدراماتورغ في مسرحية ديزدمونة للشاعر المرحوم يوسف الصائغ.

٤- الحداثة: المصدر السابق، ص ٦٢.

٥- دراما التغيير، برتولد برشت، ترجمـة وإختيـار قـيس الزبيـدي، ص،١٣١ نشر دار كنعان. ٢٠٠٤.

الفصل الثاني: المسرح في القرن العشرين

١ - الإرهاصات الأولى للتحديث

١- الفريد جاري وأنتو آرتو والدعوة إلى تحطيم النص، ليلى بنت عائشة. أصل هذا النص محاضرة للأستاذة عائشة ألقتها في الدورة السابعة عشر لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٢٠٠٥) في القاهرة .

٢- الدكتور سعيد إبراهيم عبد الواحد، مسرح العبث: ما هو؟ ماذا بقى منه؟.مقال على شبكة الانترنيت.

٣- المصدر السابق.

٤- بول شاؤول، "الندوة الفكرية التي تعقد على هامش مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي".

٥- فرحان عمران موسى " خصائص مسرح اللامعقول"، مقال على شبكة الانترنيت.

٦- المصدر السابق.

٧- بول شاؤول المصدر المذكور أعلاه.

٢-الهوية والحداثة

٣- المسرح والتجديد الفكري

١- حداثة التخلف: تجربة الحداثة" تاليف مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جتكر، نشر مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣، ص ٣٢

الفصل الثالث: تيارات الحداثة في المسرح

١-"معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب"، تاليف مجدي وهبة وكامل المهندس، منشورات مكتبة لبنان ط١، ١٩٧٩، مادة المسرح الملحمي ص ١٩٧.

٢-الحداثة، ص ٣٠.

٣-جاك دريدا،الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ص ٩٤،و١٠٠ و١٠١ .

٤- تجارب مسرحية ، نديم الوزة : وعي الهزيمة- قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية، ٣٠ تموز ٢٠٠٦.

٥- معجم المصطلحات، ص ١٩٧

٦-جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف - مسرح القسوة وحدود التمثيل، ترجمة كاظم جهاد، ص ٨٤.

٧- المصدر السابق، ص ٨٠

٨- المصدر السابق، ص ٨٢

٩- المصدر السابق، ص ٨٣

١٠- المصدر السابق، ص٨٧

١١- المصدر السابق، ص ٩٥ هامش الصفحة

١٢- المصدر السابق، ص ٩٥

١٣- المصدر السابق، ص ٩٧

١٤-مقال في الانترنيت نشر في احد المواقع العربية، لم يذكر اسم الكاتب ويبدوأنه لكاتب بولوني، كما لم يذكر اسم المترجم ولا سنة النشر.

١٥- المصدر السابق.

١٦-بيتر بروك ، الاعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص ٣١٣

١٧- المصدر السابق، ص ١٨٣

١٨-بول شاؤول ،الندوة الفكرية على هامش المسرح التجريبي بالقاهرة.

١٩-جاك ديريدا الكتابة والاختلاف مصدر مذكور ص ٨٢.

٢٠- المصدر السابق، ص ٨٣

٢١- المصدر السابق، ص ٨٩

٢٢-معجم المصطلحات مصدر مذكور ص ١٩٧

٢٣-"دراما التغيير" دراسات مختارة في المسرح الملحمي اختيار ومراجعة الدكتورقيس الزبيدي، نشر دار كنعان، ٢٠٠٤. مقال المفاهيم الاساسية لمسرح برشت بقلم الدكتورة لميس العماري، ص ٣٣.

٢٤- المصدر السابق، ص ٣٤،٣٧.

٢٥- المصدر السابق، ص١٢١.

٢٦- المصدر السابق، ص ٢١٩، ٢٢٩.

٢٧- المصدر السابق، ص ١٢٩.

٢٨- المصدر السابق، ص ١٣٠.

٢٩ المصدر السابق، ص ١٣٣.

الفصل الرابع: التقنية والحداثة

١- هناء عبد الفتاح، المسرح والحرية في ضوء التجربة البولندية، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الحادي عشر ، صيف ١٩٩٢ ،ص ١٦٣.

٢- المصدر السابق، ص١٦٦.

٣- كارل فون آبن، دراما التغيير، ص ١٢٥.

٤- د محمد التهامي العماري ، سيميائيات المسرح ، مجلة عالم الفكر، العدد ٢ ، المجلد ٣٣ ،ديسمبر ٢٠٠١ ، ص٢٦١ ، نقلا عن الناقد البلجيكي اوكتاف زيخ.

٤ انغليكا هورفيز ، دراما التغيير: عمل برشت مع الممثلين، ،ترجمة قيس الزبيدي، ص ١٢٠.

٥- هناء عبد الفتاح،مجلة فصول، ص١٦٤

٦- المصدر السابق، ص ١٦٥ .

٧- بيتر بروك ، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص ٢٩٨- ١٦٤.

٨- برتولد برشت: دراما التغيير، ص ١٨٢.

٩- المصدر السابق، ص ٢١٩-٢٢٢

١٠ اندريه تاراكوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة امين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦ .ص ٧٣.

١١- هناء عبد الفتاح ،مجلة فصول مصدر، مذكور هامش ٢٩ ، ص ١٦٩.

١٢- د .جميل حمداوي ،شعرية العرض المسرحي والجمالية، مجلة البيان، العدد ٤٤٥ ،اغسطس ٢٠٠٧.

١٣- بيتر بروك، مصدر مذكور، ض ١٣٥-٢١٧

الفصل الخامس: الحداثة في المسرح العربي

١- المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، الطبعة الثانية، ع ٢٤٨ عالم المعرفة ١٩٩٩ . وقد صدّر الدكتور الراعي بحثه " بإهداء إلى الوطن العربي الكبير: إنهم يرونه بعيداً، وأراه قريباً!" دالاً به على الحس القومي. وهو خدمة ثقافية ذات بال لفكرة الوطن العربي الواحد" ص ٢٩. ولم يخل كتاب الدكتورالراعي من نزعة مصرية تسم معظم مسارح البلدان العربية حيث نشأت بفعل المسرح المصري !! ويبدو أن اطلاعه المحدود على تاريخ المسرح في العراق- بالرغم من إشارته لجهود الفنان يوسف العاني و المخرج قاسم محمد على مساعدتهما له، لكنهما آثرا أن يهتما بما أنجزاه دون إنجازات الفنانين والمخرجين الآخرين، وإن جاءت الإشارة أليهم مقتضبة- وقد جانبه الصواب مثلا حين حدد نشوء المسرح في العراق بعام ١٩٢٦ بزيارة فرقة جورج أبيض للعراق؟!! في حين ان المسرح العراقي يمتد إلى عام ١٨٨٨ في الموصل، وفيه مؤلفات مسرحية ونصوص كثيرة. ولوإطلع على محاضرات الدكتورالزبيدي، وهي من جامعة القاهرة، لأهتدى إلى الرأي الصواب.وفي الكتاب الكثير من الآراء غير الدقيقة لسنا هنا في مجال التصدي لها. ومن المؤسف أن ناقداً متميزاً مثل فاروق عبد القادر الذي قدم كتاب الدكتور الراعي في طبعته الثانية قد أغفل هو الآخر مثل هذا الإضطراب وهو المطلع على تطورات وإنجازات المسرح في العراق.

هناك كتب كثيرة، منها كتاب الدكتور علي الزبيدي: "المسرحية العربية في العراق" ١٩٦٦، وهي مجموعة محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية في القاهرة. وواضح من العنوان أن الدكتورعلي الزبيدي خص العراق والمسرحية العربية فيه فقط. وهذا يعني بوجود مسرح بلغات أخرى في العراق منها- المسرح الكردي- ولكن

المحاضرات ليست معنية بدراستها. ويرجع الدكتور الزبيدي المسرح إلى جذوره البابلية والسومرية ومأساة كربلاء وإلى فترة الإحتلال العثماني معتمداً على دراسات سابقة كدراسة الدكتور جميل سعيد" نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق "١٩٥٤، وعبد الله الجبوري "نقد وتعريف " ١٩٦٢.

٢- المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، الطبعة الثانية،ع ٢٤٨ ، عالم المعرفة ١٩٩٩ ، حيث يشير الدكتور الراعي إلى جذور المسرح المصري.

٣- مجلة ألف، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦.

٤- المسرح في الوطن العربي، الدكتور علي الراعي، ص ١٣٦، وكانت تصورات هذه الجزء من البحث معتمدة بشكل أساس على كتاب الدكتور الراعي .

٥- سعد الله ونوس، الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق.

١- نديم الوزة، وعي الهزيمة، قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية.

٢- أحد مواقع الانترنيب سعد الله ونوس في سطور آب ٢٠٠٦.

٣- الدكتور علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص ١٨٤- ١٨٥، ستكون تصورات هذه الفقرة من البحث معتمد بشكل اساس على كتاب الدكتور الراعي .

٤- يان فانسينا، الماثورات الشعبية، ترجمة الدكتور احمد مرسي، منشورات مكتبة الدراسات الشعبية، ١٩٩٩، ص ١٦١.

٥- الحداثة: قضايا وشهادات كتاب ثقافي دوري صيف، ١٩٩٠، ص ٨.

٦- د.جميل حمداوي، أبو حيان التوحيدي للطيّب الصديقي بين جدلية المثقف والسلطة وفن البساط : فوانيس، مصدر على الانترنيت.

٧- المصدر السابق.

٨- عبد الرحيم محـــلاوي، مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي.

٩- المصدر السابق.

١٠- تجليات الاحتفالية في المسرحية نص في موقع اكتروني عـــن عبد الكريم برشيد.

١١- المصدر السابق.

١٢- عبد الرحيم محـــلاوي مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي.

الفصل السادس:

وعي الحداثة
في المسرح العراقي المعاصر

١- وعي الحداثة في المسرح العراقي المعاصر

-١-

نقف الآن على مبعدة عقد زمني – عشرون سنة – من التجارب المسرحية العراقية المهمة التي حملت بذور التجديد والتحديث في المسرح العراقي، فقد أسهم المسرحيون العراقيون وعلى مختلف قدراتهم خلال العقود الثلاثة الماضية على تأسيس رؤية حديثة لفن "العرض المسرحي" لا يشمل النص وحده، إنما: النص والإخراج والتمثيل والديكور والأكسسوار وصالة العرض والإنارة والأزياء والجمهور، وكل ما يتعلق بالعرض من لواحق أخرى. وهي أمور ما كان يجري الإنتباه لها في الخمسينات وبداية الستينات، إلاّ بعد القفزة النوعية الفنية التي حدثت في أواسط الستينات، وبعد عام ١٩٦٥ بالتحديد، أي في الفترة نفسها التي بدأت الثقافة العراقية كلها تتلمس الطريق نحو موجة الحداثة الثانية لذلك تتيح الوقفة المتأملة الآن لمراجعة الطروح النقدية السابقة، والتي كانت نتاج يومي وميداني لمتابعة العروض المسرحية الجديدة والقديمة معاً، وفي الوقت نفسه إتاحة الفرصة لرؤية نقدية دقيقة فيما يخص المسرحيات التي عبرت سنوات إنتاجها وما تزال تمدنا بتصورات نقدية حديثة بعد أن اطلعنا هنا على بعض التجارب المسرحية العربية والعالمية، وبدأنا نقارن بين ما كان لدينا من إنجازات فنية سابقة، وبين ما ينتج هنا من أشكال للعرض المسرحي المعاصر، وعلى يد مخرجين عرب وعراقيين وعالميين. في ضوء هذه المستجدات نعيد هنا

بناء تصورنا النقدي عن ما حققه المسرح العراقي خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

-٢-

بدأ وعي التجديد في مسرحنا العراقي، أول ما بدأ من داخل الدرس الأكاديمي نفسه، الذي كان وما يزال المعين لكل تحديث معاصر. لقد كان المدرسون أساتذة إخراج أولاً، قبل أن يكونوا مدرسين يلقون بتعليماتهم على الطلبة، وهذه المهمة كانت الدافع الأساسي لتأسيس أكاديمية للفنون الجميلة وفيها قسم للمسرح متخصص بعدما كان هناك معهد للفنون الجميلة تأسس عام ١٩٣٦، ومن هؤلاء الأستاذ إبراهيم جلال وجاسم العبودي وبهنام ميخائيل ومحمد جواد وبدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، وإلى جوارهم كان كتاب مسرح متمرسون منهم يوسف العاني وعادل كاظم وطه سالم ونور الدين فارس وجليل القيسي ومحي الدين زنكنة.. وآخرين، وكان الجميع في حاجة ماسة إلى تطوير الدرس الستانسلافسكي المدرسي وتمارينه الإخراجية، وتجسيده في عرض يجمع بين الدرس والتجربة المختبرية، ومن ثم تحويل ذلك كله إلى عرض مسرحي جديد يتلاءم والمسرحيات المترجمة الجديدة، ويتوافق مع موجات التحديث الغربية التي بدأ المسرح المصري الحديث يقدمها لنا فهما وكتابة نقدية وأسلوب عرض، وكان نعمان عاشور والفريد فرج وميخائيل رومان ومحمود دياب وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس، في مقدمة كتاب المسرح الجديد في التأليف والترجمة والأداء والإخراج، كما بدأت دور النشر تضخ المئات من الكتب المسرحية المترجمة والمؤلفة، وفي الوقت الذي كان المسرحيون يبحثون عن أفق

جديد يخرجهم من الواقعية الإنتقادية التي كانت الإطار العام لمسرحية الخمسينات وبداية الستينات وهي عماد ما كان المؤلف الكبير يوسف العاني يؤلفها طوال عقدين، بدأت هذه الحاسة الجديدة في التطلع لتأليف وعرض مسرحيات ذات أفق تحديثي ومن داخل الدرس الأكاديمي أول الأمر ثم من داخل التجارب التي تصل لهم عن طريق القراءة والمشاهدة ثانياً. فبدأ إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وجاسم العبودي مرحلة تحديث العرض المسرحي. كان المرحوم إبراهيم جلال في المقدمة من هؤلاء عندما كان يمزج بين ستانسلافسكس وبرشت أول الأمر، ثم من خلال رفضه لقواعد المسرح الأرسطي، لاحقاً وفق صيغ تنظير لم ترق إلى مستوى العمل الميداني، إذ كان غالباً ما يغير من تصوراته، فالعمل أثناء التمارين كان هو المنهجية اليومية التي يبني بها عرضه المسرحي. وقد دلل بأطروحته التي نالها من شيكاغو على مثل هذا الطرح للخروج على مألوف العرض المسرحي. وكان برشت يوم ذاك معروفاً في المسرح الأمريكي أكثر مما هو معروف في المسرح العربي، حمل إبراهيم جلال تصوراته الفنية "إخراجاً" وعاد بها إلى العراق، لكنه لم يجرأ التطبيق إلا في أواسط الستينات عندما وجد في مسرحية (الطوفان) عام ١٩٦٦ لعادل كاظم بعض ملامح التغريب البرشتي فبدأت رحلته مع التجريب. أما سامي عبد الحميد خريج المسرح الإنكليزي، كان يولي الصوت والأداء أهمية استثنائية وكان الإخراج بالنسبة له أكتشافاً لمسرحية فيها طعم الجديد والمحلي في آن واحد وذلك قبل أن يبدأ تجاربه المتميزة مع المسرحيات العالمية ذات النهج التغريبي البحت "في انتظار غودو" عام ١٩٦٧ على مسرح الجمعية البغدادية في الصليخ، مثلاً.

النقلة الفنية المتميزة التي بدأ التجريب فيها بين عامي ١٩٦٨-١٩٦٦ عندما بدأت المسرحية العراقية يبني رؤيتها على ما تحدثه الأحداث السياسية في المنطقة العربية على الثقافة، ثمة حدث كبير غيّر من مفاهيم الوطنية عندما أحدث نقلاب شباط ١٩٦٣ في العراق انقلاباً دموياً حاداً وقاسياً قلب مفهوم الوطنية إلى مفهوم التصفيات الشخصية، وكاد السواد الدموي يغطي الشارع الوطني كله، ثم جاءت أحداث الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ فغيرت هي الأخرى من مفهوم إمكانية القوى القومية أن تكون قادرة على الوقوف بوجه الإمبريالية وإسرائيل، مما يعني أن ما حدث في الوطن العربي قبل ١٩٦٧ من أحداث دموية في "العراق وسوريا واليمن ومصر وغيرها" كان تمهيداً لأن تجهض القوى الغربية حركة التحرر العربية التي وصلت قمتها الثورية في حرب السويس عام ١٩٥٦ ثم ما تبعها بعد ذلك من إصطفاف القوى الثورية في الوطن العربي أدت إلى قيام ثورة ١٤ تموز في العراق. إلاّ أن هذا الوضع على المستوى الثقافي لم يستقر على شكل فني أو فكري بعد حيث تسارع الأحداث ما كان بمقدورها خلق بنية راسخة قادرة على التحول المنهجي إلى أشكال تعبيرية جديدة، والمتتبع للمسرح العراقي يجده طوال الخمسينات وإلى بداية السبعينات كان يتغذى على الجذور الانتقادية- الاجتماعية السابقة مع استثناءات قليلة شكلت في بداية السبعينات قفزة فنية سرعان ما أصبحت تياراً فنياً تمكن منه عدد من كتاب المسرح العراقيين.

لا نعول هنا على العامل السياسي في رسم الصورة الخلفية الضاغطة على الفن لخلق نماذج تعبيرية جديدة في المسرح، ولكن لا يمكنك في العراق والوطن العربي أن تلغي العامل السياسي من هذا التأثير لإرتباط معظم الفنانين بحركة يسارية تبني تصورها الفكري على التحديث والتجديد، وفي العراق بوجه خاص كان الحزب الشيوعي العراقي يضع في برامجه التثقيفية تصوراً ثورياً للثقافة قائماً على الحداثة والتجديد منطلقاً من فكرة تحويل المشكلات الإجتماعية إلى صوت شعبي معبر. وقد تحول هذا الصوت في بعض المساهمات إلى "مايكرفون" للحال الإجتماعية مما سقط في التبسيط. وهذا الذي جعل معظم الحداثويين لهم صلة ما بالفكر اليساري حتى لو لم يكونوا منتمين إلى تيار سياسي يساري. يقودنا التصور الفكري هذا إلى تلمس خلفية التحديث من داخل الحركة الإجتماعية-السياسية مع الهامش الكبير لرؤية الفنان الذاتية. وفي المسرح العراقي بوجه خاص كان معظم الفنانين يساريين في المقدمة منهم يوسف العاني الذي يعتبر الأب الشرعي للمسرحية العراقية الحديثة. أما العامل الثاني في بدء التحديث فقد كان منبثقاً من حركة البنية الفنية-الإجتماعية نفسها، فقد أسبغت التحولات السريعة في الحياة الإجتماعية على خلق تصور غير مستقر للحال الواحدة، مما يعني أن الحال نفسها لم تستقر على بنية مكتملة كي ترى بوضوح، وهذه الحال المغبشة أسهمت في خلق نموذج وشكل مسرحي يرفض بالضرورة بنية الفصول الثلاثة أو الأربعة المستقرة. هذه النقلة الفنية الاجتماعية تتبع السجايا العامة لطريقة عيش وحياة، قد لا تكون البنية الزراعية وحركة جغرافيا المياه المتنقلة والمتغيرة من هذا التأثير خاصة إذا ما أضفنا إليها التحولات السريعة التي أرادتها القيادات السياسية الحاكمة ببرامجها

التسريعية في البناء والتغيير مصحوبة بقرارات سياسية قمعية إذا تقاعس الناس بتنفيذها وراء ذلك المزلاج المتغيّر والمتسارع في رسم صورة غي مستقرة لأشكال الطرح التعبيري لكل نشاط ثقافي أو فكري، ومن يدرس طرق التعليم المتسارعة والمصحوبة بقرارات قمعية (مكافحة الأمية مثلاً) والتي أنتهت بعد سنوات من الشروع بها إلى لا شئ فقد هيمنت قرارت الحروب على قرارات البنية الثقافية لمجتمع لم يعرف الأستقرار.

كل هذه المواقف العجولة وغير الدقيقة أسهمت في بناء تصور ثقافي غير دقيق عن المتغيرات مما أنعكس ذلك على طرق التأليف في كل المجالات الفكرية: الرواية القصيرة، المسرحية ذات الفصل الواحد، القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية، اللوحة التشكيلية ذات البعد التجريبي والغنائي.. فن العمارة الذي مال إلى التأرجح بين الخصوصية الوطنية والاستفادة من تجارب عالمية...الخ.

-٤-

تحديث النص المسرحي

فيما يخص بنية المسرحية، شهدت ولأول مرة في نهايـــة الـــستينات وفي مسرحية "الطوفان" لعادل كاظم بنية الفصول المتداخلة التي تحولت إخراجياً إلى بنية اللوحات ثم جاء يوسف العاني فـــي "المفتـــاح" ليبنـــي مسرحيته كلها على اللوحات وهو ما عدّ يومذاك تطوراً واحتذاء لتجربة برشت الملحمية التي كانت الكتـــب المترجمـــة وأعمـــال المـــسرحيين المصريين رافداً تنويرياً للمسار الفني-البنائي الجديد. التجربتان تعتمدان على جملة عوامل بنائية سابقة:

١- اعتماد عدد من المسرحيين العراقيين على كتابة مسرحية الفصل الواحد كهوية تعبيرية دالة فشكلوا بذلك أرضية فنية لمسرحية اللوحات، والبناء القصير في فنون الثقافة العراقية هو الذي حمل بـــذور التجديـــد والتحديث، الشعر والقصة القصيرة وتنوعاتهما هـــي الأشـــكال الفنيـــة المسيطر عليها من قبل فنان يريد إستيعاب الواقع المتغير بسرعة خوفـــاً من أن تفلت منه اللقطات، هذا ما حدث في فن القصة عند فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري وآخرين، كما حدث في شعر السياب والبياتي ونازك. وفي مجال المسرح نجد مسرحيات العاني القصيرة التي غطت ســـنوات الخمسينات والستينات كلها هي مسرحيات الفصل الواحد: مسرحية فلوس الدوة، لو بسراجين لو بالظلمة، ست دراهـــم، الغـــذاء لا الـــدواء، راس الشليلة وحتى آني أمك يا شاكر، فقد عمد العاني ومجاراة لما هو شـــائع في المسرحية الكلاسيكية إلى تقسيم الفصل الواحد إلى فصول ثلاثة دون أن يكون هناك فصل منهجي واضح، وعندما جاءت موجـــة التحـــديث البرشتية وجد العاني نفسه أما تأسيس واضح فيما يخص إلغاء الفـــصول

فكتب "المفتاح" على طريقة اللوحات، وتبعها بمسرحية "الخرابة" وصورة جديدة" وفي كل الأعمال الأخرى.

وقد عمد معاذ يوسف، وعادل كاظم، وقاسم محمد في أعماله التي قدمها لفرقة المسرح الحديث، وبنيان صالح في "سيرة أس" ومحي الدين زنكنة في "السؤال" إلى البناء نفسه، عدا أن المسرحية بدأت تأخذ من بناء القصة القصيرة والطويلة كما يفعل محي الدين زنكنة في كل أعماله الفنية، كما في مسرحياته، ثم أصبح المنحى ذاته اتجاهاً فنياً سيطر على التأليف المسرحي اللاحق لعدد من كتاب المسرح منهم: فلاح شاكر وفاروق محمد وعواطف نعيم، كما أصبح اتجاهاً في اختيار الأعمال المترجمة فقدمت أعمالاً عدة من فصل واحد.

٢- وفي الميعى ذاته قدم قاسم محمد أعمالاً فنية مترجمة ذات تأثير واضح على بنية المسرحية القصيرة، منها أعمال أوزفالدو دراكون، حكاية الرجل الذي صار كلباً، وصديقنا بانجيتو، ومرض أسنان. وهي من أعمال أمريكا اللاتينية التي قدمت باحتفالية عرض متميزة، ثم واكب المسرحيون العراقيون المنحى ذاته فقدم سعدون العبيدي أعماله بالطريقة الفنية ذاتها مما يعني أن اتجاه مسرحية الفصل الواحد القصيرة أصبحت تياراً تحديثياً في العرض المسرحي العراقي حتى أن فرقاً عدة كانت تقدم ثلاثة أعمال في عرض واحد، كالفرقة القومية وفرقة المسرح الفني الحديث وفرقة المسرح الشعبي، وقدمت الفرق القليلة الحضور أعمالاً قصيرة من فصل واحد كفرقة مسرح اليوم وفرقة مسرح الرافدين وغيرها من فرق المحافظات.

٣- وفي المنحى ذاته أقدم التلفزيون على تقديم أعمالاً مسرحية معدة ليوسف العاني وقاسم محمد ومعاذ يوسف وآخرين من فصل واحد، مما عد لاحقاً بمثابة مسرح "التلفزيون".

٤- لم يقف العرض المسرحي على تقديم الأعمال القصيرة لسهولة التعامل الإخراجي وتنوع الأداء والسيطرة عليه فقط، إنما كان التقديم يحاكي بنية خفية لدى المشاهد برؤية أحداث تحسم بسرعة وتؤدى بطريقة مسيطر عليها، ولذلك عندما تقدم أعمالاً طويلة مثل الملك لير ويوليوس قيصر ومكبث وهملت وغيرها، فإما يجري تعريقها بما يتلائم والمزاج العراقي، وغالباً ما تختصر المسرحية وفق رؤية المخرج كما في " هملت عربياً" وإما أن تكون معدة وفق صياغة إخراجية معينة مثل ما يقدمه صلاح القصب وعوني كرومي وشفيق المهدي وعزيز خيون وهاني هاني، عالمية وعربية، وأما أن تكون المسرحية ذات منحى تجريبي بحت بحيث لا تستوعب التفاصيل الكاملة للحدث بل توحي بها وتدل عليها بعوامل إخراجية وأدائية، وفي العموم أن ترسخ بنية المسرحية القصيرة في المسرح العراقي لم تكن وليدة رغبة آنية أو افتراضية بل تحامي نزوعاً نفسياً وبنيوياً قارا في الذات الفنية العراقية: تأليفاً وجمهوراً وذائقة، وقد نجد صدى هذا المنحى عالمياً أيضاً إذا ما عرفنا أن معظم الأعمال المسرحية العالمية والروائية الحديثة تميل إلى القصر والتركيز وعدم الاستفاضة، والتغيير الجوهري في هذا المسعى تغير عصري وفكري وثقافي واجتماعي.

-٥-

تحديث بنية العرض المسرحي

لم يكن العرض المسرحي في الخمسينات إلاّ بمثابة فرجة متنوعة الأشكال، فقد كان المسرح جزء من فاعلية اجتماعية سياسية أريد من خلاله أن يتعرف المشاهدين على رأي فنان ألتزم بقضايا الشعب، وكانت النوادي الرياضية والمدارس هي المكان الفعلي لمثل هذه العروض الفنية ومن الواجب أن يتضمن العرض المسرحي جزءاً من فاعلية النادي الرياضي أو المدرسة، فكان العرض يتضمن فترات إستراحة يقدم الرياضيون فيه تمارين رياضية، هكذا كان يقدم نادي الأتحاد الرياضي في البصرة فإلى جوار ما يقدمه توفيق البصري من أعمال يوسف العاني يقدم رياضيو النادي عرضاً لجمال الأجسام، وقل ذلك بشأن المدارس في بغداد وفي مقدمتها مدرسة التفيض والمأمونية وغيرها. ولما بدأ الدرس الجامعي وكان ذلك في أواسط الثلاثينات، عندما أفتتح معهد الفنون الجميلة، والذي كان العرض المسرحي ما يزال يعتمد تسلسلاً منطقياً لمسار الأحداث بطريقة التتابع والسبب، وكان الأساتذة ما يزالون متمسكين بطريقة العرض التقليدية، بدأ التفكير بتغيير أساليب العرض بناء على تنامي الحاسة الفنية بعدم جدوى الأساليب القديمة التي كانت تسيج الفن المسرحي فتخضعه لقوالب عرض مدرسية صارمة.

النقلة الفنية الكبيرة حدثت في مسرحية "النخلة والجيران" التي أعدها قاسم محمد عن رواية غائب طعمة فرمان. وقاسم العائد لتوه من دراسته الأكاديمية في الأتحاد السوفيتي، فقدمها على مسرح دوار في قاعة وجدت نفسها تداخل بين الجمهور والممثلين بطريقة التقارب وليس

بطريقة العزل، فقد كان الممثلون يندمجون مع الصالة عن طريق المخاطبة المباشرة. وقبلها كانت تجارب إبراهيم جلال في "الصحون الطائرة" و "الحيوانات الزجاجية" وسامي عبد الحميد في "في انتظار غودو" في كسر الحائط الرابع، وقد بدأت تؤسس للجمهور رؤية أكثر اقتراباً من الذي يقدم، لا سيما وإن العرض الذي يعتمد هنا بنية اللوحات المتداخلة يعطينا تصوراً أكثر اقتراباً من حاجات الجمهور النفسية، فقد جرى ولمرات عدة حوار مع الصالة أو الرد على انفعالات الجمهور كما حدث في عرض "البك والسايق" التي أعدها صادق الصائغ عن "بونتيلا وتابعه ماتي". وتتلائم فاعلية كسر أو إلغاء الحائط الرابع مع موجة التحديث في الكتابة فقد تغيرت صيغة الحوار القديمة القائمة على سؤال وجواب بين شخصين يقفان على المسرح ويمثلان قضية، أصبح الحوار بين ممثلين وجمهور من خلال تبني الممثل لشريحة اجتماعية بوصفه شخصية نموذجية تتقدم بطروحاتها أما الجمهور، من هنا بدأ العرض منسلخاً عن أهم فكرة عاش عليها لسنوات وهي المحاورة المباشرة مع الجمهور عن طريق الشخصية التي تمثله، وكان الجمهور في هذه الحال لا يتبنى ولا يعارض بقدر ما كان يشترك في صياغة العرض كله مما فسح المجال له لأن يغيّر جلسته داخل الصالة وأن يجلس أحياناً على خشبة المسرح أو أن يحيط بالممثلين كما في عروض مسرحية الخرابة من إخراج سامي عبد الحميد وقاسم محمد، ومسرحية "بيت برناردا ألبا" إخراج سامي عبد الحميد، و "الصحون الطائرة" إخراج إبراهيم جلال، ومسرحية "تساؤلات" لعوني كرومي و "لو" لعزيز خيون ومسرحية "ليلة موت شاعر" لحيدر منعثر، ومسرحيات عدة في الأكاديمية ومعهد الفنون الجميلة ومسرح "الستين كرسي" ومسرح "اليوم" و "منتدى المسرح" و

"المسرح الشعبي". حتى أمست هذه الطريقة تقليعة تجريبية ليس من أجل كسر الحائط الرابع (دون إزالته) إنما من أجل أن يصبح العرض المسرحي بطابع فني جديد يمكن المخرج والممثلين من أن يكونوا جمهوراً وممثلين في آن واحد. وهكذا لجأ بعض المخرجين إلى أن ينهض الممثلين من بين الجمهور، أو أن يتبادل الحوار مباشرة معهم دون أن يغير ذلك من مسار النص، بمثل هذه الحرية الواسعة بدأ تحرك النص كي يخلص من الأطر الكلاسيكية حيث صار المكان يحكم ويتحكم بالنص نفسه، وأصبح النص أكثر طواعية من قبل أما متغيرات مكانية ما كان بمقدور الكاتب قبل ذلك الأنتباه إلى ما يمنحه الوعي بالمكان للنص، حيث أصبح المكان هاجساً فنياً إضافة إلى كونه بنية قارة في كل نص، وقد أسهم هذا الوعي إلى تجديد بنية النص والإخراج معاً إلى درجة التداخل المنهجي بينهما. نفسه يتسع ويضيق في آن واحد وأن يتغير بين عرض وعرض وفق إستجابة الجمهور أو عدمها. وحتم هذا الموقف على المخرج أن يكون حاضراً في كل عرض جديد معطياً ملاحظات جديدة لعرض الليلة القادمة على العكس مما كان مخرج المسرحية سابقاً يكتفي بملاحظاته قبل وبعد الجنرال بروفة، ثم ينزوي في القاعة أو قد لا يحضر العروض اللاحقة، محتذياً بذلك التقاليد الأوربية في الأعتماد على مدير المسرح الذي قلت وظيفته لدى المخرجين الشباب أو معتمدين على "الدراماتورج" الذي لم يدخل المسرح إلا مع إبراهيم جلال وفي مسرحية "دزدمونة" ليوسف الصائغ.

ما محصلة هذه التحولات في طريقة العرض المسرحي؟

في البدء أن مفهوم "العرض" جاء به الفنان المخرج قاسم محمد وهو أول من نظر له في أعماله الأولى، ثم أصبح تقليداً لعدد من

المخرجين، وكان ذلك في أوائل السبعينات وخاصة في مسرحياته التراثية "مجالس التراث" و"بغداد الأزل بين الجد والهزل" وقد يكون ذلك المفهوم إمتداداً لما جاء به سامي عبد الحميد في أواسط الخمسينات من مفهوم "الشغل المسرحي" وكتب ذلك في مجلة (فنون) التي تصدر يومذاك، ونطور لاحقاً ليصبح معياراً جمالياً عندما فهم معنى "الميزانسين" و "السينوغراف" على يد عدد من المخرجين: جاسم العبودي وجعفر السعدي وإبراهيم جلال وبهنام ميخائيل ومحسن العزاوي ووجدي العاني وآخرين. إلا أنه باستقراره على "العرض المسرحي" أكتسب قيمة شعبية وجمالية في آن واحد.

في المرحلة اللاحقة لمفهوم "العرض" توسع العمل به ليشمل الصالة وخشبة المسرح والاعلان وحركة الممثل بن الجمهور وكسر الغرابة التي يفرضها الدور المسرحي على الشخصية وعلى مؤديها معاً، ليتحول "العرض" إلى مفهوم أكثر شعبية هو "الفرجة" التي تستمد خطوطها العريضة من التقاليد الدرامية في الميثولوجيا الشعبية في التعازي والأعياد والكرنفالات الدينية الأخرى. ففي مسرحية "الخرابة" مثلاً تحولت قاعة المسرح كلها إلى عرض، ابتداء من مدخل القاعة وحتى ما خلف الكواليس، وزينت جدران القاعة الداخلية بعشرات الصور لأحداث عالمية معاشة أو مستحضرة، وأبتدأ التمثيل من خارج القاعة مروراً بالجمهور وهكذا نجد العرض مفهوماً يقترب من "الأستعراض" ويصبح هذا المنحى طريقة فنجده في أفضل نماذجه في مسرحية "ترنيمة الكرسي الهزاز" لمخرجها عوني كرومي في قاعة منتدى المسرح حيث قدم مقاطع تمهيدية من النص على لسان ممثلتين تقف كل واحدة منهما في غرفة منفصلة لتروي جزء من حياتها ثم

يدخلان الصالة بعد ما يكون الجمهور قد أستلم فكرة البنيـــة الأساســية للعرض. والطريقة الفنية للعرض، أكتسبت ميزة عراقية، عندما أصبحت تقليداً يتداوله المخرجون في مواسم العروض المسرحية.

المحصلة الكبيرة لمفهوم "العــرض المــسرحي" تجــسدت فـــي: الإخراج حيث أصبح المخرج قادراً على صياغة رؤية شــعبية للـــنص اللغوي عندما يتحول إلى حركة، وهذه الطريقة جعلــت مــن ســيطرة المخرج مطلقة على النص، وعندما تصادم عـــدد مـــن المــؤلفين مـــع المخرجين، عمد المخرجون إلى تأليف نصوصهم أو لجأوا إلـــى اعـــداد النصوص العالمية كما فعل صلاح القصب وشفيق المهدي وناجي عبــد الأمير وغيرهم. كما أعطى العرض المسرحي قدرة أخرى للممثل الذي تحرر كثيراً من سطوة المشي –الحركة– المدرسي على الخشبة فقد وجد نفسه حراً في فضاء مسرحي واسع يشمل الصالة والممرات إليها إضافة إلى خشبة المسرح، وفي الوقت التي تبدو أنها حرية الممثل، كانت عبئاً على الإخراج إذ عليه أن يملأ فاغاً واسعاً ويسيطر على حرفياته التـــي بدأت تشمل كل ما يتعلق بالعرض.

وعلى مستوى التأليف فقد أتاحت فكرة العرض للمؤلف التحـــرر من قيود المكان والزمان للحدث، وبدا أن التاريخ كله يتداخل مع الحيـــاة المعاصرة مما فسح للغة المـــسرحية أن تتجـــول فـــي مواقـــع واقعيـــة ومفترضة دون حساب لطابع محلي أو مرحلي. ويعـــد الكتـــاب جليـــل القيسي ومحي الدين زنكنة وفلاح شاكر وفاروق محمد وبنيان صالح من كتاب المسرح المعاصرين الذين وظفـــوا "العــرض المــسرحي" فـــي نصوصهم وتصوراتهم عن حركة الحدث على خشبة المــسرح، وربمـــا هي الطريقة التي كسرت فكرة اغتراب المؤلف عن الإخراج فقد تجاور

الأثنان إلى حد التقارب بين النص والعرض، وأصبح المؤلف أكثر صلة بما يقدمه المخرج من رؤية معاشة من قبل لنصه، بعدما كان المؤلف لا يحضر العرض إلا من خلال نصه فقط. هذا التجاور جعل المخرج مؤلفاً "قاسم محمد كنموذج" ومن المؤلف مخرجاً "كعادل كاظم وبنيان صالح وصلاح القصب وناجي عبد الأمير وعوني كرومي وآخرين". ومن ثم يصبح "العرض المسرحي" في المسرح العراقي تقنية شعبية تقربه من الأعياد والاحتفالية. التي لم يقف العرض على ما يقدمه الكاتب المسرحي العراقي فقط، بل وجد المخرجون في أعمال عبد الكريم برشيد والفريد فرج وغيرهما مجالاً لأن يغذوا به تصوراتهم عن "العرض" الاحتفالي مشفعاً ببعض ما يقدمه التنظير للمؤلف المغربي عبد الكريم برشيد في "المسرح الاحتفالي".

-٦-

التراث ومفهوم الحداثة

المتتبع لحركة النص المسرحي العراقي في السنوات العشرين الماضية يجده في اتجاهين يجمعهما تيار واحد هو: العرض الشعبي، والاتجاهان مفترقان على مستوى بنية النص بينما هما متقاربان في الطرح والمعالجة.

اتجاه تحديث الحياة الشعبية بمنهجية واقعية-رمزية.

اتجاه تحديث النص المسرحي من خلال الموروث اللغوي العربي والحياة التراثية والمدونات والنصوص القديمة التي تمتلك رؤية درامية.

وفي المحصلة، كلاهما تراث، احدهما يعاين الحياة الشعبية من خلال ثوابت حكائية، هذا ما فعله يوسف العاني في "المفتاح" وقاسم محمد في "كان يا ما كان" وغيرها، وعادل كاظم في "الخيط" و "مقامات أبي الورد" وآخرين، في حين تجول التراث كله ونصوصه المدونة إلى مادة لعرض شعبي معاش مزج المؤلف فيه بين ما كان وما هو حادث اليوم، كما فعل قاسم محمد في "مجالس التراث وبغداد الأزل، مقامات الحريري، ورسالة الطير" وكما فعل عادل كاظم في "نديمكم هذا المساء" أو كما فعل يوسف الصائغ في "الباب" وفي "دزدمونة" أو فلاح شاكر في "ألف أمنية وأمنية" وفي "ألف حلم وحلم" وفي "قصة حب معاصرة" وغيرها، أو أن يصبح العرض كله "فرجة" من خلال تحويل الواقع الشعبي إلى بنية ترميزية لواقع يملك أغترابه من خلال الفهم المعاكس لمفهوم الشعبية، فقد منعت مسرحية عوني كرومي "بير وشناشيل" مرات عدة لأنها تفجر مفهوم "الشعبية" لتجعل منه رؤية نقدية-احتفالية لواقع سيئ ومعاش. أو كما

حاول حيدر منعثر من تصوير مفهوم العالمية-الكونية في عروض تعتمد سلسلة تطور حياة الكائن الحي على الأرض، وكان معياره العملي هو جعل تصوره عن التطور مقبولاً فنياً، فقدم "سور الصين" لماكس فريش وكأنها رحلة في الوجود، وقدم "ليلة موت شاعر" وكأنها إعادة خلق للكائن الواعي في العالم المغترب عنه.

في المحصلة الأولى لهذه الطريقة في الكتابة أت تغيرت مفاهيم الخطاب المسرحي العراقي، من أساليب البث المباشر لحقائق الحياة اليومية، إلى جعل الواقع مرئياً من خلال جدل التراث والمعاصرة، فما كان من النص إلا أن توسع شكله فأمتد على لوحات ومشاهد يبدو منقطعة من سياقات أخرى وجرى تجميعها على خشبة المسرح كما لو كانت تشكل واحداً برغم تباين مواقعها وتواريخها، في ضوء ذلك لم يعد النص إلا لعبة فنية يجري تشكيلها في كل ليلة عرض فلم يستقر الشكل الأدائي على نمط من العطاء الواحد الكنتشابه، إنما هناك ردود فعل واستجابة لما يقوله المشاهد ويعلق عليه، أو لما يقوله النقد. وهكذا كانت العروض تستمر لأيام عدة وكأنها لم تقدم إلا لليلة واحدة.

يكشف التعامل مع التراث عن طرق تحديثية في الشكل المسرحي، ويمكن إيجازها بالنقاط آتية:

اكتشف المسرحيون العراقيون أن في اللغة العربية طاقة درامية جيدة تمكنهم من إظهار فعل القول من خلال لفظ القول، وربما هي طريقة لاستنطاق اللغة نفسها قبل أن تكون طريقة لتوظيف اللغة العربية الفصحى، هذا ما فعله قاسم محمد في "بغداد الأزل" وفي "مجالس التراث" حينما أعاد انتاج رؤيا النصوص التراثية بعين نقدية معاصرة. ومثله فعل عادل كاظم في "الطوفان" وفي "مقامات الحريري" والمسعى ذاته في لغة

فلاح شاكر في إعادة صياغة لغة "ألف ليلة وليلة" بصيغة القول المباشر والحياتي. وكان مسعى تفجير "الدرامي" في لغة قديمة تسير إلى جوار استلهام التراث، حدثاً ورؤية كما كان يفعل محي الدين زنكنة وغيره.

الشكل الفني لمثل هذه النصوص كان من المرونة لأن يصبح قادرا على استيعاب ما يجري تحديثه في كل ليلة عرض، وهذا ما جعل اللغة العربية قابلة لأن تستوعب الرأي النقدي الجديد، وفي الوقت نفسه، تستوعب الإحالة على واقع معاصر. فمقامات أبي الورد مثلاً كانت تستنطق الإنسان بتحويل المقولة الصينية القديمة "لا أتكلم، لا أرى، لا أسمع" إلى مدلول اجتماعي معاصر في ظل ظروف القمع والتهجير واتباع سياسة "الرأي الواحد". وكان العرض مفتوحاً للإضافة والحذف والتطوير بما يتلاءم ورغبة العاملين في شمول قدر أكبر من المعلومات في السياق ذاته. وكانت مجالس التراث هي الأخرى منفتحة على "بغداد" في عصورها الغابرة والحالية مما أعطى المسرحية حضوراً في الذاكرة والممارسة المعاشة، ومثلها المسرحيات القديمة "رثاء أور لعوني كرومي" و "كلكامش لسامي عبد الحميد" التي أصبحت هوية للمسرح العراقي في المهرجانات العربية بعد أن أعيد صياغة النص درامياً.

ما يفرضه العرض الحي من شكل فني جديد لا يستقر في عرض آخر ولا مع تجربة مخرج أيضا، إنما كان اللعب الفني مسيطر كرغبة في التجديد، ولذلك لم نجد أي مخرج أو مؤلف قد وضع لنفسه معياراً نظرياً أو جمالياً يقدم في ضوئه تصوراته الفنية واتجاهه في العمل المسرحي، على العكس من بداية السبعينات حينما كان المخرج يقدم لمسرحيته تصوراً نظرياً وفهماً نقدياً أشبه ما يكون بالمانفستيو للعرض، كما فعل قاسم محمد في تجاربه الأولى وعادل كاظم ويوسف العاني

ومحي الدين زنكنة وآخرين. والسبب يعود إلى أن أواخر السبعينات قـد استقر المسرح فيها على جملة من أشـكال التعبيـر الفنـي: الـواقعي الاجتماعي، الترميز لقضايا سياسية، البناء التراثي الملحمـي، تطويـع الحكاية الشعبية القديمة، الحدث الواقعي-الـسياسي المباشـر. النـزوع الفردي في التأليف وفي الشخصية المحورية "المونودراما".

-٧-

التحديث في معمار العرض المسرحي

ما نعنيه بالتحديث في هذه الفقرة هو ما يخص: الـديكور والأزيـاء والإنارة والأكسسوار وحتى المكيـاج واسـتقبال الجمهـور والإعـلان واللقاءات الصحفية. والمتتبع لهذه البنيات المتـشابكة الواسـعة التـأثير يجدها هي الأخرى قد شهدت تطوراً كبيراً يفوق فـي بعـض قـدراتها التطورات الأخرى التي حدثت في بناء النص والعرض، ولا نعدم القول أن بعض المنفذين والمصممين كانوا في حوار جدلي وعميق مع المؤلفين والمخرجين في رسم أبعاد الأعمال الفنية المنفذة والقادمة، ونـشهد لأول مرة أن يصبح هؤلاء العاملين أساسيين في أي عمل مسرحي بعدما كانوا ثانويين، أو أن المخرج يقوم بأدوارهم جميعـاً خاصـة فـي مـسرح الخمسينات.

نلمس هذه العلاقة بين مصمم الديكور والمخرج والمؤلف مثلاً في ما كان الفنان كاظم حيدر يفعله مع كل مسرحية يصمم ديكورها، فقد كـان كاظم حيدر يميل إلى تجسيد أحداث المسرحية واقعياً فيرسـم "يـصمم" ديكورها كما لو كان واقعاً حقاً- أزقة وطـرق وبنـاء صـلب وقـوي الحضور وفاعلية اجتماعية تراها في داخل هذا التكوين المسرحي، وتعد تصميماته لمسرحيات (القربان، الخـان، كلكـامش، مجـالس التـراث وغيرها) ذات أطر تجديدية، وفي الوقت نفسه ذات منحى واقعي، فكاظم حيدر الفنان التشكيلي كان يرى في ديكور المسرحية الواقعية بنية فنية لا تنقل الواقع وإنما تجسده من خلال أشكال تختزله وهذه النقلة الفنية تعـد جزء من جعل المسرح حتى ولو كانت نصوصه تجريبية، واقعياً، ممـا

مكنت العمل الفني لأن يستوعب طروحات المخرج الجديدة وفي الوقت نفسه أفكار المؤلف وقدرات الجمهور الشعبي لاستيعاب العرض. على العكس مما كان يفعله فنان الديكور صلاح حافظ وهو مصري الجنسية عمل لفترة طويلة مع الفرقة القومية، فلأنه مختص بالديكور كان يقدم شكلاً فنياً رمزياً وواقعياً في آن واحد، ومن خلال أعماله التي كان فنان السينوغرافيا "كامل هاشم" يطعمها بإنارة متميزة، عرفت ثمة واقعان في المسرح: واقعية خارجية تأتي العرض من خلال لغة النص ورؤية المؤلف، وواقعية يريدها المخرج وفق تصوره لدلالة العرض، هذه الواقعية الفنية تتحول على يد صلاح هاشم إلى رؤية خاصة للعرض كله "ديكور شبه واقعي ولكنه يحمل سمات تجريدية، وتفسيرات خاصة بالمصمم إلى الحد الذي ترى من خلال الديكور عرضاً بصرياً للنص، كما في مسرحيات "دزدمونة" وضياء العزاوي في ديكور مسرحية "المفتاح" ونجم حيدر في ديكورات مسرحية "الشريعة والباب" وفاروق حسن في "الناس والحجارة" وصلاح حافظ في "تكلم يا حجر" وغيرها من أعمال لفاضل القزاز وآخرين.

لقد شاع هذا العمل بين الديكورست والنص والإخراج بعد أن أعتمد مفهوم "العرض الذي يشترك في صياغته العاملين في العمل كلهم" فأصبح الديكور لوحة مسرحية متحركة ومتحولة البناء والكيان موسعة من فعل التأويل، معتمدا البعد البصري-التأويلي لأضفاء دلالات أخرى على معنى النص كما في مفهوم "الشراع" في مسرحية ألف رحلة ورحلة لفلاح شاكر وإخراج عزيز خيون وتصميم صلاح حافظ. لقد أغتنى مصمم الديكور بشعرية الكتلة في فضاء محدد مما يعني اغناء بصرياً لفاعلية متحركة فكرياً. وما كنا لنجد مثل هذه الثيمة الجديدة في العروض

الحديثة لو لم يكن هناك تداخل بين تيارات تحديثية شاملة للمسرحية العراقية على يد العاملين كلهم.

ولم يقف التحديث في جوانب العرض المرئية ، فقد شهد النقد المسرحي الذي يعد جزء من فاعلية الأدب المسرحي بالضرورة، تطوراً هو الآخر، فقد خرج عن ميدان الانطباع المباشر إلى ميدان التحليل النقدي الأكاديمي، والدراسة النقدية المنهجية القائمة على تصور ما بالمدارس النقدية الحديثة وهذا ما ساعد الكثير من العاملين في المسرح، الأنتباه لحيثيات العمل المسرحي بعدما كانت العروض المسرحية تجري بطريقة الذائقة الفردية للمخرج.

-٨-

لم يقف التحديث في المسرح العراقي على ما أنتج في المسرحيات التي أنتجها فنانون عراقيون يعيشون داخل العراق فقط، فقد كان لأعمال الفنانين الذين غادروا العراق منذ سنوات نتيجة الاضطهاد والملاحقة السياسية لهم بسبب من إعتقاداتهم الخاصة، قد أسهموا أيضاً في رفد فكرة التحديث بما يجعلها مترادفة مع المسعى الكبير الذي بدأ في الداخل، وكان معظم الفنانين المهاجرين هم من خريجي أكاديمية الفنون ومن الذين عملوا لسنوات طويلة مع أساتذة المسرح وتدربوا ومثلوا عشرات المسرحيات، لذا لا يعد خروجهم ابتداء لهم بل تطوير لما بدأوه هناك. من هؤلاء الفنانين: جواد الأسدي وحازم كمال الدين ومناضل داوود ومحمد سيف وصالح كاظم وغيرهم.

وتعد المسرحيات التي يقدمها جواد الأسدي في الوقت الحاضر خلاصة لتجربته الطويلة في المختبر المسرحي الذي أنشأه لنفسه في العمل، فقد كان يختار النص وغالباً ما يكون من النصوص المفتوحة التي تحتمل التأويل والعمل من داخلها لأغناء جوانب أشار النص إليها فما كان منه إلا عمقها بالبحث والرؤية.. هكذا عمل مع "العنبر رقم ٦" لتشيخوف ليقدمها لما لو كانت مسرحية عربية بعد أن أضفى عليها الطابع الشرقي المحلي، والعمل نفسه مع مسرحية "العلم" التي تحدث فيها عن الثورة الفلسطينية بمنطق عالمي، والأمر نفسه مع مسرحية "الأغتصاب" و "مكبث" وغيرها. وفي تصور نقدي لي معه وجدت أن جواد الأسدي بالإضافة إلى كتابته للنص وفق رؤيته الجديدة يميل إلى أعتماد المختبر اليومي للتمارين كمادة قابلة لتطوير النص والأداء وغالباً

ما جرت تعديلات كثيرة على النص وفق ما يستجد من تطورات على مسار العمل اليومي مع النص. ولم يقف الأمر عند جواد في رؤيته الجديدة للنص المعاصر، إنما كان يخضع نصه إلى تنظير فني وفكري يسهم إلى حد كبير في ترسيم الخطوط الإخراجية التي يسير عليها العمل، وما أفكاره النظرية إلا مرحلية خاصة بكل نص جديد مما يعني أنه لا يقولب نفسه ضمن مفاهيم ثابتة، وهذه الرؤية النقدية له جعلت أعماله مقبولة من جمهور واسع في البلاد العربية ويعد اليوم أحد أهم المخرجين في المسرح العربي المعاصر.

على الجانب الآخر نجد تجربة المخرج حازم كمال الدين التي قامت أساساً على خبرة معملية في العراق مع فرقة المسرح الفني الحديث شأنه شأن زميله جواد الأسدي، إلا أن حازم أنفصل عن اللغة العربية ليقدم أعماله باللغة الهولندية حيث يعيش في بلجيكا وتعلم في معاهدها وبدأت رحلته بتأسيس فرقة من الشباب لأداء أعمال مسرحية تقوم في مجملها على بنية الحكاية الشعبية العربية القديمة بعد أن يجردها من الكساء المترهل ليأخذ منها جوانبها المضيئة ويروح مرمما رؤيته وفق صياغات الوعي الغربي لأطار ومبنى الحكاية القديمة فيقدم لنا حكاية جديدة قابلة لأن تنفتح على الإنسان في كل مكان مع إبقائه على طابع الروح الشرقي لمادة قابلة للتأويل والتفكيك. وفي هذا الصدد قدم عدداً من الأعمال الفنية التي لقيت اقبالاً جيداُ وعرضت في مهرجانات عربية. يقوم فن حازم كمال الدين الإخراجي على فاعلية الجسد حيث يعطي للجسد حريته الكاملة في تفسير الأفعال وردود الأفعال معتمداً على ما قدمه المسرح الغربي من جهود في هذا المضمار، وتعد أعماله تمارين في القدرة الجسدية على تمثل الفكر الإنساني، وما هذا التجريد من اللغة التي ما

عادت الأداة الوحيدة للإيصال، إلا من قبيل السعي لتأسيس منهجية منفتحة على لغة المسرح. وتعد تجارب المخرجين جواد وحازم واحدة من تجارب الحداثة التي تغتني بالمسرح العالمي وفي الوقت نفسه تؤسس لها أرضية عراقية وإن أختلفت اللغات وأماكن العرض.

في الفترة اللاحقة جاء الدكتور عوني كرومي بما يحمله هذا المخرج الجاد من أفكار فقدم في الأردن أعمالاً جديدة وقدم في المانيا حيث عاد لها بعد سنوات عودته من الدراسة فيها مسرحيات جيدة باللغة الألمانية، وتعد مسرحيته "العرس" المأخوذة عن مسرحية برشت "عرس البرجوازي الصغير" التي قدمها طلبة المعهد العالي في سوريا وعرضت أخيراً في المانيا بأداء فريق الطلبة الخريجين أنفسهم، واحدة من الأعمال الجريئة والطليعية. ويعتمد عوني على قدرات الممثل في تفجير جوانب الأداء المضمرة في النص بعد أن يكون قد حدد له السبل للدخول إلى دوره، وهنا قد تبدو أن سلطة المخرج قد ضعفت، لكنها من خلال هذه الطريقة قد توسعت لتضيف إليها قدرات فنية أخرى، وتعد هذه الأسلوبية واحدة من طرق التحديث في المسرح العراقي المعاصر.

اسم الكتاب	المؤلف	المخرج
١- الطوفان	عادل كاظم	إبراهيم جلال
٢- الصحون الطائرة	كارل فتبلنفر	إبراهيم جلال
٣- المفتاح	يوسف العاني	سامي عبد الحميد
٤- الخرابة	يوسف العاني	سامي عبد الحميد وقاسم
٥- بغداد الأزل بين الجدوالهزل	قاسم محمد	قاسم محمد
٦- مجالس التراث	قاسم محمد	قاسم محمد
٧- النخلة والجيران	إعداد قاسم محمد	قاسم محمد
٨- رسالة الطير	إعداد قاسم محمد	قاسم محمد
٩- ثلاثية	اوزفالدو دراكون	قاسم محمد
١٠- تموز يقرع الباب	عادل كاظم	إبراهيم جلال
١١- طال حزني وسروري	عادل كاظم	إبراهيم جلال
١٢- السؤال	محي الدين زنكنة	وجدي العاني
١٣- الإنسان الطيب	برشت	عوني كرومي

١٤- الأشواك	محي الدين زنكنة	عوني كرومي
١٥- سور الصين	ماكس فريش	حيدر منعثر
١٦- ليلة موت شاعر	ماكس فريش	حيدر منعثر
١٧- أمير الأراضي البور	ماكس فريش	حيدر منعثر
١٨- ألف رحلة ورحلة	فلاح شاكر	عزيز خيون
١٩- ألف أمنية وأمنية	فلاح شاكر	هاني هاني
٢٠- قصة حب معاصرة	فلاح شاكر	عزيز خيون
٢١- ألف حلم وحلم		هاني هاني
٢٢- الدائرة	فلاح شاكر	حامد خضر
٢٣- زومونة	حامد خضر	حامد خضر
٢٤- الباب	يوسف الصائغ	قاسم محمد
٢٥- سرير زدمونة	يوسف الصائغ	ناجي عبد الأمير
٢٦- هاملت بلا هاملت	يوسف الصائغ	ناجي عبد الأمير
٢٧- صراخ الصمت الأخرس	إعداد خزعل الماجدي	عوني كرومي

٢٨- تساؤلات	محي الدين زنكنة	عوني كرومي
٢٩- بير وشناشيل	فوزية الشويش	عوني كرومي
٣٠- مشعلوا الحرائق	عباس الحربي	شفيق المهدي
٣١- الحارس	ماكس فريش	شفيق المهدي
٣٢- الملك لير	هارولد بنتر	صلاح القصب
٣٣- الخليقة البابلية	شكسبير	صلاح القصب
٣٤- عزلة الكريستال	نص قديم	صلاح القصب
٣٥- العاصفة	شكسبير	صلاح القصب
٣٦- الحلم الضوئي	إعداد صلاح القصب	صلاح القصب
٣٧- الناس والحجارة	عبد الكريم برشيد	كريم رشيد
٣٨- سيرة أس	بنيان صالح	سامي عبد الحميد

٢- الدراماتورج في المسرح العراقي

-١-

تعتبر شخصة الدراماتورج من نتاج حداثة المدينة. وقبل أن تـصبح هذه الشخصية مفهوماً يتداوله العاملون في حقول عدة،ومنها المسرح، كان نواة في رحم النصوص المقدسة والدراما وعلم السياسة والإقتصاد. وبالرغم من أن مثل هذا الشخصية غير مسموع بها خارج العاملين بالمسرح، تكفي لأن نعرف إنها اليوم من أهم البنى المعرفية في ثقافة المدينة، أعني الدراما والملحمة والسياسة والفلسفة. ويحدوني الأمل بان أجيب عن تساؤل لأديب مهتم بكتابة أطروحة ماجستيرعن الدراماتورج في المسرح، وقد كتب إلي رسالة، يستحثني فيها ان أكتب عن تجربتي الخاصة كدراماتورج في المسرح العراقي، فستكون الفرصة لي مضاعفة؛ أولاً الحديث عن بنية شخصية الدراماتورج كجزء من حداثة المدينة ً، وثانياً تجربتي المتواضعة كدراماتورج في مسرحية دزدمونة تأليف يوسف الصائغ وإخراج إبراهيم جلال. وثالثاً عن قابليات هذه الشخصية في توليف نص الحداثة الذي يتألف من مستويات متباينة من الفعل الإنساني. فمثل هذه المهمة المركبة، لايوفرها لاالنص،ولا الإخراج، ولا التمثيل لوحده. وهو ما سوف أتطرق إليه في تجربتي. ومن هنا يفيض الدراماتورج على أي نص، وأي اخراج، وأي تمثيل، وأية مدينة، لأن ميدانه العملي هو مسرح الحياة بكل ما تعني مفردة مسرح الحياة من أصول وفروع وإشتقاقات.

لقد أولى المسرح الحديث هذه الشخصية أهمية إستثنائية بعدما إكتشفها فأعطاها أهمية المايسترو في الفرقة السمفونية. يقود العمل الموسيقي ويشرف عليه وينفذه بطريقته الخاصة دون أن يمسك غير العصا المتحركة في فضاء المسرح.هذه الشخصية تعيش بيننا،وتتفهم كل ما يجري في محيطنا والعالم،هي المطبخ والدماغ والممارسة،وهي القيادة والتنفيذ، وهي الصحيفة التي تجتمع فيها كل ما يمكن أن يقرأ ،هي الإيديولوجيا المهيمنة التي تعيد صياغة الحدث بما ينسجم وروح المرحلة، وهي التكوين الذي نراه ويختفي عنا وكأنه جزء من بنية النبوءات المستقبلية. هذه الشخصية موجودة في الكتب القديمة بصيغة الأنبياء والرسل، وفي المقدسات بصيغة الأولياء والعلماء والمفكرين،وفي الحياة اليومية بصيغة الحاكم والمسؤول.شخصية تعيش معنا في الشوارع، وفي البيوت، وتتقاسم الهموم اليومية،لتصوغ منهجيه الدراما القادرة على إشاعة الحب والطمأنية.

من الواضح إنني أبحث عن توصيف لشخصية الدراماتورج، يتناسب ودوره الكبير الذي نعيش نتائجه.هذا التوصيف سأجلبة من المسرح إلى الحياة،ومن الحياة إلى الثقافة، ومن كليهما إلى النقد. وعلينا أن ندرك إن هذه الشخصية هي في صلب كل مؤسسات البحوث والدراسات التي تسيّر العالم، وتمنهج الإقتصاد والسياسة، والسلم والحروب، إنها كاتبة السينورياهات المغيرة القادرة على إنتاج نص جديد، ولذا فهي تكوين هجيني يجمع بين المؤلف والمخرج، بين الممثل والسينارست، بين الجمهور الحاضر وجمهور المستقبل،بين الأدب والإقتصاد، وبين الشخصية والنمط، ولذا يمكن أن تكون هنا في هذه البقعة من العالم أوهناك. في هذا الزمن أو في الأزمنة القديمة. فلا تهملوها إنْ شاهدتم

أفعالها على مسرح الأحداث دون حضورلها، أوإن سمعتم كلامهــا فــي ندوة تلفزيونية دون أن تطل علينا ،أو عرفتم منشأ بضاعتها الأجنبية في السوق دون أن تعرفوا مستوردها، أو قرأتم خططها في درس جــامعي لتغييرالمناهج دون أن تعرفوا أين هي، أولقنتكم تعاليم جديدة في الخلــق والتكوين والفكر والدين دون أن تنتمي لنا، أو ســمعتوها تتحــدث فــي محافل دولية عن مشكلات القرن الخــامس والعــشرين دون أن تكــون بوظيفة. إنه الدراماتورغ الذي يصنع نصاً جديداً من مرجعيــات عــدة، فالحداثة بحاجة دائما إلى من يسوّق أطرها خارج ســياق أي تنظــيم أو طبقة، هكذا يشار إلى مدن الحداثة: باريس ولندن ٰوموسكو وبرلين، على إنها مدن بهويات قومية وثقافية عريقة، تكونت بفعــل إرادات إرتبطــت بخطط تحديث وأسواق وسياسة منفتحة وطــرق مواصــلات وعمــارة، وفلسة وتعليم وأصول حكم وقوانين، ونصوص وفنون جديدة، كما أشير إلى بغداد ودمشق سابقاً من أنها مدن الهوية العربية لإرتباطها بحلقــات مفصلية في التاريخ الإنساني، ولذا علينا أن ندرك أن المدن لا تــصاب بالشيخوخة إلا متى ما فقدت الدراماتورج – المايسترو- الــذي يكمــل معزوفتها التي ابتدأت بإطر قديمة ثم تطورت لأطر أكثر حداثة. ربمــا نعيد إلى الأذهان إن الصراع الدائر الآن في العراق بين القوى المختلفة هو من أجل إعادة بغداد لهويتها كمركــز لحاضــرة الدولــة العربيــة الأسلامية، بعد أن ضعف هذا المركز وتناهبته مدن أخرى مثل القــاهرة والرياض ودمشق وطهران وغيرها، وكل طرف من أطراف الــصراع يفهم مركزية بغداد بطريقة مختلفة.

لاشك إنني أحلق بعيداً عن السرب الذي يغني وهو طائر، لأتحث عن شخصية لم نتعرف عليها في ثقافتنا بما يكفي، بينما هي جزء من نتــاج

المدينة الذي يحرك فينا كل مفاصل التقدم والتأخر، فكما هي في المسرح لا تظهر على خشبة المسرح، ولا يمكن للمشاهد أن يتعرف عليها، كذلك هي في حياة المدينة نرى أفعالها دون شخصيتها، ونعيش في منهجيتها دون أن يتاح لنا الفرصة للحوار معها، لا تكتب نصاً بل تكتب سيرة للنصوص التي تظهر في مرحلة معينة.

II

قبل أن نبدأ بالحديث عما ماهية الدراماتورغ في مسرحنا العراقي، علينا أن نفهم ما هو مفهوم المسرح الحديث عندنا. ففي المسرح التقليدي لا يوجد دراماتورغ، وإن وجد كان عبارة عن شرائح غير واضحة شرائح مكونة من عدد من مفردات العرض المسرحي، بما فيهم المؤلف والمخرج ومدير المسرح والمنتج والصحافة والناقد. ومن هنا ستكون اللفظة غريبة على مسرحنا، قبل إخراج مسرحية دزدمونة ليوسف الصائغ، التي أخرجها الفنان إبراهيم جلال، والذي أصر على أن يكون ثمة دراماتورج معه في العمل المسرحي. وكان قد اقترح أن أكون أنا الدراماتورج للعمل. هذه المرة الأولى المفاجئة بالنسبة لي. لذا يمكن القول وبوضوح أنه قبل نهاية الثمانينات لم نجد حضوراً لمفهوم الدراماتورغ في المسرح العراقي. وقبل هذا الوقت جرى تداول لمصطلحات جديدة من قبل المسرحيين العراقيين خاصة القادمين من الدول الغربية والشرقية من قبيل: العرض المسرحي، الميزانسين، والدراماتورج، وقراءة العرض.إنتاج العرض المسرحي...الخ. وهي نزعة أسلوبية رافقتها إجتهادات فنية أثبتت قدراتها على ترسيخ مثل هذه المصطلحات لاحقاً خاصة لدى المخرج المبدع قاسم محمد، فقد نقل لنا

بحرفية فنية عالية الكثير من مفاهيم الاخراج في المسرح السوفيتي اضافة إلى قدراته الفنية العالية كمجدد في الإبتكار والتنفيذ والدقة للمفهوم. ورافقه الإستاذ الكبير سامي عبد الحميد الذي كان بالفعل دينمايكية الإخراج وسعة نشاطه الاكاديمي والخاص، وبالقرب منهم مخرجون فاعلون لعل الاستاذ المرحوم ابراهيم جلال في قمة من استثمرجهوده الدراسية والفنية في تثبيت تيار إخراجي متميز إلاّ إن جاء بعده رعيل متمكن من الإخراج منهم الدكتور عوني كرومي ونخبة متميزة من المخرجين لا يمكن تعدادهم الآن.

كنت أعتقد ان عملي بالمسرح ناقدا ومتابعا قد اعطى انطباعا للأخرين، وخاصة المخرجين، أن أكون صالحاً للدراماتورغ، وكان أسلوبي في المرافقة للمسرحيات اثناء التمارين والذي دربت نفسي عليه طوال عشرين سنة،قبل ان اكون دراماتورجا،هو صيغة شعبية لمفهوم الدراماتورج.اي كنت ابدي ملاحظاتي على كل مفردات العرض المسرحي،وكانت صدى تلك الملاحظات ايجابية في معظم الأحيان.قبل هذه المهمة لم يكن لدي او لدى الأخرين اي تصور عن موقع الدراموتورغ، أوالكيفية التي يعمل بها.ولذا قلت مع نفسي لابدأ بالطريقة التي كنت اعمل بها مع المخرجين أثناء مشاهداتي لأعمالهم قبل العرض من تقديم ملاحظات، حول الخطة الإخراجية وكيف تنفيذها من قبل الممثلين،وعلى الترابط بين المشاهد، وعلى الأداء، وبالتالي على بنية النص نفسه وسير العملية الفنية كلها. ثم عن العلاقة بين النص والمرحلة وقد قمت نتيجة تلك المتابعة بأول إحصاء ميداني للجمهور وقاعات العرض وتكاليف العرض وأجور الممثلين والنصوص المحلية التأليف والاجنبية التأليف وتلك التي اعدت عن مسرحيات ثم تأثير مدارس

المسرح العالمية على مؤلفينا ومخرجينا وتعد دراستي المسندة ببيانات إحصائية عن مواسم المسرح واحدة من الدراسات القائمة تفهم عملي للمسرح. ولذلك كانت معظم ملاحظاتي قائمة على المسرحية قبل العرض وبعد العرض، داخل المسرح وبين الجمهور، في الثقافة الخاصة وفي الصحافة، هذا الدوران النقدي المتابع أنتج روحية منفتحة على تجارب الشباب ايضا مما مكنني من اكون قريبا لكل اعمال الفنانين كبارهم وشبابهم.. ثم وهذا هو الحصيلة النقدية تجدني اليوم اهتم بالعلاقة بين المثقف والمدينة بغية تشخيص ملامح لحداثة الثقافة العراقية مستقبلا.

الاستاذ ابراهيم جلال خريج المدرسة الامريكية والمتشوق جدا لتطبيق منهجية برشت في المسرح الملحمي على الطريقة الأمريكية، لذلك كان يعمل وفق منهجية شبه مغايرة لسياق الأخراج الحديث، وهي الجمع بين كلاسيكية مدرسية والتجريب. ويوم جلسنا في مديرية السينما والمسرح؛ المؤلف يوسف الصائغ، والمخرج أبراهيم جلال، وأنا، للتداول بعرض مسرحية ديزدمونة والكيفية التي تسير عليها الخطة الاخراجية وكتابة النص الجديد الذي سيعرض، كانت مهمتنا صعبة. فثمة ثلاث إرادات بدأت تطرح افكارها على العمل، المؤلف يريد الألتزام بالنص كما كتبه هو، لايمانه بأنه نص مكتمل، لكن هذه النزعة لم تخل من هيمنة المؤلف على سياقات العمل، لاسيما وان المؤلف يومذاك كان مديرا للمسرح والسينما، وشاعرا له صوته الشعري الخاص، ومثقفا متعدد الأهتمامات في الرسم والصحافة والكتابة. وللدقة، فالنص مكتمل البناء، ومن الصعب أن تحذف منه أو أن تظيف إليه، نص فيه من الأدبية الكثير وفيه من المسرحية الكثير أيضاً. واستغرقت

عملية الاخذ والرد جلسات عدة، إلى أن وافق المؤلف ان يختصر بعض المشاهد الخاصة بالمحقق وعطيل.وكان ذلك إيذانا بقبول أن يكون ثمة رأي يغير من مادة وحجم النص، أما المخرج ابراهيم جلال فقد أراد أن يحذف مشاهد كاملة من النص خاصة المشاهد التي تقال على لسان المحقق لطولها ويكتب بدلا عنها مشاهد جديدة تؤكد على رغبة ديزدمونة بالتمرد على سلطة القانون- هل ثمة رغبة دفينة لدى يوسف الصائغ بان يكون ثمة ممثل للعدالة في النص المسرحي لغياب العدالة تاريخيا من حياته السياسة وبلده بحيث جاء تمسكه بنصوص المجقق بمثابة دفاعه الشخصي امام مدعين عليه؟- لذا رفض الإستاذ يوسف الصائغ أن يغير الكثير، واكتفى بانه سيدرس الموضوع. لقد وجد المخرج أن لغة بعض المقاطع ترتبط بتفسيرات نفسية لدزدمونة، وكأنها ربة بيت، وهو مالا ينسجم وطبيعتها وطبيعة الدراما التي تنهل من خلفيات شكسبير التراجيدية. ثم جاء دوري كدراماتورغ مبتدئ لابدي ملاحظاتي على الحوار وانا بين قمتين اخراجية وتأليفية، ولا أخشى القول انني كنت خائفاً من أكون على غير ما يرغب المخرج والمؤلف من ان صوتي يضيف او ينقص من النص ، حيث ما زلنا في مرحلة اعداد النص قبل قراءته من قبل الممثلين، وقد شهدت التمارين تفاوتا بين رؤيتي ورؤية ابراهيم جلال إلى الحد انه استخف في احد الأيام بوجودي لأني لم أكن متوافقا معه. فقلت: ثمة شيء ما في يوسف الصائغ من السينما، خاصة اللقطات الكبيرة، حيث التركيز على انفعالات الجسد كانت واحدة من ثيماته سواء في الشعر أو في القصة، وربما ما قرأناه في روايته اللعبة والمسافة وفي أشعاره يؤكد أن جمله القصيرة وكثافتها كانت عامل تركيز على ردود الافعال التي تستجيب لها الشخصيات المتحاورة، لذا

ليس من سرد يتأمل أو يشرح، ولامن وصف يفسر، وإنما كل بناء الجمل يقوم على الشحنة الشعرية، وثمة شيء في طريقة إبراهيم جلال من أُبهة الكلاسيكية الحديثة التي لا تريد ان تعزل النص عن السياق الإجتماعي العام، لذاً فالاحداث وإن حدثت في بيئة السرير والصالة وانما تخرج للمجتمع، ولذا لابد للمحقق ان يكون شاهدا ومفصلا في تحريك النص من الدراما الأسرية إلى الدراما الإجتماعية. هذا الجو خلق نوعاً من فهم المخرج للنص مغاير لطبيعة الحوار والسرد عند المؤلف، لذا كان العرض كما لاحظنا أثناء التمارين متأرجحاً بين موقعي السرير والصالة، وهو ما لا يتلاءم وسياق تقديم نص شعبي ولكن بابهة كلاسيكية، وكانت ملاحظاتي تنصب على تغيير هذا الفهم الأمر الذي تطلب تغيير المحقق من وجدي العاني إلى جواد الشكرجي، واعتماد شخصيتين لدزدمونة ليلى محمد وداليا فخري بدلا من شخصية واحدة ليلى تميل لاظهار الفعل الخارجي جسديا ولفظا وداليا تعتمد على البعد النفسي الدفين لتظهر بصوت مفجوع وقوي. لان الشخصيات لم تتفهم طبيعة التحولات اليومية التي يجريها فريق العمل مما كانت تصطدم بملاحظات المخرج المتكررة والمتغيرة الأمر الذي خلق نوعا من الارباك. بينما كان الاستاذ ابراهيم جلال يريد العرض أن يكون في الصالة وبين الجمهور وليس تحت استر وألسن وحركات تعبيرية للوجوه والأعين، يريده أن يكون مشتركاً مع الجمهور يحسسه إن مأساة دزدمونة ومأساة عطيل ليست مأساة قصور وأحداث حربية، بل هي إنسانية ويمكن أن تكون هنا أو هناك. هذه الثيمة البرشتية يحولها إبراهيم جلال إلى واقعة، ولكن على النص أن يكون أكثر شعبية بالرغم من لغتة الشعرية المتماسكة وإيحاءاتها الفكرية ودلالاتها العامة.. كان دوري هو

الجمع بين هاتين الرؤيتين وليس التوفيق بينهما، أملاً في إيجاد مسار ثالث يوحد الإثنين دون أن نركز على أحدهما. فقد ركزت بملاحظاتي على أن يكون العرض واقعياً شعرياً،يغذي شحنة يوسف الصائغ الشعرية ويحلق بالموضوع إلى مصاف التراجيديا الحديثة التي تنزل من سماء الحدث إلى البشر،ولكن البشر النماذج: ديزدمونة وعطيل وياغو والمحقق والوصيفة، وكلها مفردات خلق يوسف الصائغ لحمها ودمها، فأراد منها أن تحلق بعيداً عن شكسبير، وتسكن في أدمغتنا كنص شعري درامي يقرأ ويمثل، وفي الوقت نفسه يبحث عن إنعكسات الحوار داخل الشخصيات بطريقة تقرب المشاهد من ردود الأفعال وتأويلها. وركزت على طريقة الأستاذ إبراهيم جلال التي يريد أن يبني بها دراما برشتية قائمة على التغريب من خلال المفارقة بين ما يجري وما يمكن أن يعاش واقعياً، فكانت أولى مهمات الدراماتورغ كما سجلت في يوميات الممارسة هي: البحث عن التوافقات فنياً، دون أن يعني ذلك التوفيق بين منهجين أو رؤيتين.وهذا ما حصل.فقدم العمل وهو يحمل خصوصية مؤلف معاصر يكتب نصاً تراجيدياً معاصراً بحلول إجتماعية وبرؤية مخرج جعل النص الممثل ممكن الحدوث شعبياً لما يمتلكه من روح المدينة الحديثة.

كانت حصيلة تجربتي كدراماتورغ في ديزدمونة هي كتابة ثلاث مقالات تحت عنوان رئيس هو "دزدمونة بين الأدب والدراما" وركزت على مفهوم " الرؤية" لدى المؤلف والمخرج. كان المقال الأول عن " النص والرؤية" وهو عن التأليف، والمقال الثاني عن" الإخراج وتشكيل الرؤية" وهو عن الإخراج، وكان الثالث عن "التمثيل وتجسيد الرؤية"

وهو عن الممثلين. ويلاحظ أنني ركزت على "الرؤية" كمفهوم مشترك لثلاثة حقول: النص والإخراج والتمثيل..

وخلاصة الرؤية إن يوسف الصائغ كان يركز على صراع حضاري بين عطيل المنحدر من البيئة الشرقية، ودزدمونة المنحدرة من البيئة الغربية، وتتلخص رؤية للمؤلف في جعل هذه الثنائية قطبين على فراش واحد كل منهما يمارس أخلاقياته. أما الإخراج فركز على إظهار هذه الثنائية مفترقة ومغربة على المسرح مشحونة بوحدة جدلية تعبر القارات والشعوب لتصبح معطى فنياً خارج أي توصيف محلي، وهي رؤية إنسانية بعيدة عن إنتمائية قومية أو دينية أو مركزية.في حين إن التمثيل كان يركز على إظهار الرؤيتين تجسيدياً وكأن عصرنا الحاضر يعيش بكلتيهما معا،وعلينا أن نفهم التجاور ومن ثم المحاورة.كل هذه المفهومات التي جسدت والتي لم تجسد كنت أسجلها يومياً بعد التمارين لنجتمع في اليوم الثاني في غرفة الأستاذ يوسف الصائغ، أوفي مسرح الرشيد لنطرح أفكارنا بصددها، وللأمانة كان الأستاذ إبراهيم جلال يستمع إلي أكثرمن الشاعر يوسف الصائغ الذي وجد بعض طروحاتي تدخلاً في فهم نصه لأؤكده كمبدأ قار في ثقافة يوسف الصائغ ونتاجه وهو: جدلية الخيانة، وقد كتبت عن هذه الجدلية قليلا، ويكمن أن أفرد له بحثاً في المستقبل أبين فيه أن كل أدب يوسف الصائغ ونتاجه الفني ينهل من جدلية الخيانة كمبدأ درامي مستحدث له، كتب فيه كل نصوصه القصصية والشعرية والمسرحية. وهو موضوع مؤجل مثل بقية المواضيع التي أشرت إلى أفكارها الكبيرة ثم تقاعدت بين رفوف مكتبتي. ومنها دراما الشخصيات الخمس في كل أعمال المرحوم غائب طعمة فرمان. لماذا جدلية الخيانة عند يوسف الصائغ؟ ولماذا الشخصيات

الخمس عند غائب طعمة فرمان؟ هذا هو السؤال الذي يشكل جزء من شغل الدراماتورج الذي إشتغل على ميادين عدة في الثقافة العراقية ، هل يمكن عد ذلك ناتجاً من نتائج بنية الدراماتورج في الثقافة العراقية؟.

III

هل يمكننا الحديث عن الدراماتورغ دون الحديث عن المؤلف وعن المخرج، وعن وجود فكرة نص ووجود خشبة تمارين، ووجود ممثلين ووجود خطة للإخراج؟ لا يمكن ذلك فالدراماتورج هو نتاج كل هذه المفردات ومحرك لها أيضاً،ولكن ضمن أطر منهجية،. ومن هنا فموقعه في المسرح هو موقعه في المدينة: شخصية تتلبس كل الشخصيات، وفكرة توجد في كل الأفكار، وشريحة مهمة في كل الطبقات الإجتماعية، لذا لم يستقر في ثقافتنا المحلية على توصيف كامل له بعد بحكم أن دراستنا لتركيبة المجتمع غير ناضجة. في حين أنه في الثقافة الغربية قد استقر وفعل وتفاعل وتوصف، يلجأ إليه السياسي في حملاته الإنتخابية لتحديد إتجاهات الرأي العام، وتلجأ إليه الشركات في دراسة الجدوى والعمالة والأسواق لفتح مجالات الإنتشار والتسويق، وتلجأ إليه القيادات لوضع سيناريو متحرك للعمليات، وتلجأ إليه الدول كما الأفراد لتحديد مساراتها في القرون القادمة.. ربما اتي الإستقرارله في الغرب من ثقافة انتاج المجتمع تلك الثقافة التي تعتمد على الحرية والتنظيم الشاملين لكل مرافق الحياة، وربما تغذى بعد أن أصبح فاعلاً في التنظيم من فن السينما حيث السيناريست يلعب دوراً كبيراً في تقليب فكرة المؤلف الأساسية،وتحديد مسار التصوير ومراحل الكلام، بما يجعل العمل ملائماً وسياق المعاصرة، يمكن للدراماتورج أن يعيد تقليب

المشاهد مرة ومرات تبعاً لمستجدات العمل.. الدراماتورغ اليوم هو جوهر فكرة الحداثة في مسرح الحياة، حيث جرى تعويم المؤلف، وأصبحت مرجعيات النص نصوصاً ممتدة في التواريخ، وهذا يعني إن الدراماتورغ ما أن وضع قدميه على خشبة المسرح، حتى هيمن على بنية النص والإخراج والتمثيل، فالدراموتورجية لغة مخزونة في كل تفاصيل العمل. ومن هنا لا يفكر الدراماتورج بالنص فقط، بل بالحركة وبالفعل،وبالعلاقات،بين لوحات العرض كما يفكر بالجمهور وبالصحافة وبالإعلان وبالنقد، وبدور العرض، وبالإنتاج، وبالدعاية وبالتسويق وبتطور تقنية المسرح، وبالعلاقة بينه كمفكر حركي فاعل وتطورات المدينة،وأخيراً يفكر بأن يضع النص ضمن سياق الثقافة الوطنية وتياراتها المعاصرة...هذه المهمات الجديدة للدراماتورج تزيده أعباءً وتحمله مسؤوليات البحث عن أفق جديد للدراما، أعني للحياة، وعليه أن ينهض بها كلها بطريقة متوازنة.

٣- التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي

لنتساءل أولاً ما الواقع؟ ثم نعمق التساؤل بما الواقعية؟ الواقع كما تشير قواميس الفلسفة هو" وجود الشيء مقابل لعدمه وكمقابل مقابل أيضا للأشكال الأخرى الممكنة الوجود"(١). وتحديد الواقع هنا- الوجود وعدمه- تحديد صرف، يحيلنا إلى تصور أن الواقع شيء مادي، ولأنه شيء مادي، فأية أشكال مفترضة أخرى هي من قبيل الع أما المفهوم الفلسفي للواقع فيختلف بعض الشيء وأن كان ما ذهبنا أليه، فهو" وجود الشيء الجوهري في شيء ما" ؟ والشيء ما هو مادي أيضا بما فيه الفكر والوجود، الجوهر نفسه، وحتى ولذلك ففهمنا للواقع يجب أن يكون فلسفيا حتى يمكننا الاطمئنان لأن ندخل ميدان الأدب بفهم أوضح. وإذا كان مفهوم الواقع المجرد يثير مثل هذا الالتباس، ترى ما شأن الواقعية؟ في القواميس الفلسفية والنقدية لا ترى الواقعية إلا معرفة بالإضافة.. كالواقعية الاشتراكية، والواقعية الذرية، والواقعية الجديدة، الواقعية الساذجة، واقعية العصر الوسيط، الواقعية النقدية في الفلسفة، الواقعية النقدية في الأدب والفن. وكل هذه الواقعيات تتحدث عن جوهر الشيء الموجود بالفعل. أما إذا أردنا أن نصف اتجاها أو تيارا أدبيا أو فنيا بالواقعية كأن نقول" التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي" مثلا فعليه الحذر من التسمية وفي التوصية وما تسميتي له بـ" التيار" إلا تخفيف له ولجعل المادة التي أعالجها لا تخضع بالضرورة لصرامة المصطلح النقدي بشعبه وفنونه. ولذلك أعني بـ " التيار" هنا مرة الاتجاه ، ومرة بالمنحى وعذري في ذلك كله أنني أحاول أن أقدم توصيفا نقديا لمادة غير متماسكة نقديا. وفي ضوء هذه المهمة يقع العنوان الذي اخترته لهذا

البحث الواقعية النقدية، أما المادة التي اخترتها كنماذج للدلالة عليه فهي الأخرى تقع تحت طائلة أوسع للمسألة النقدية، ولكن ما العمل ونحن نجد في الكتابات حول عروض المسرح الكثير من الآراء التي توصف بالفهم الواقعي للفن، وكان كتابها ممن ارتبطوا فلسفة وثقافة بالواقع العراقي، سياسة ووجودا وتاريخا وفلسفة ومعايشة، وكانت كتاباتهم تعطي انطباعا حقيقيا لما تعانيه الناس وعما يجب أن يحتويه الفن المسرحي. ولم يقتصر هذا الفهم العام للواقعية على الكتاب النقاد. وإنما هو موجود في معظم التصورات الاقتصادية والفكرية العامة، فكانت كل الجهات ولحد اليوم وبخاصة الجهات المسؤولة عن تطور المجتمع، تقدم تصورها الإيجابي للمجتمع من خلال فهمها لمتطلبات الواقع العراقي بحركته اليومية والفكرية.

إذن فالواقع والواقعية شيئان مترابطان، فالواقع مادي، أما الواقعية فمفهوم فلسفي تتحدث عن الجوهر في الشيء، ولذلك لجأ النقاد الواقعيون إلى " تحليل النص الأدبي والفني الاجتماعي والتاريخي"[٢]. أو كما يقول بيرتولد برشت" بالواقعية أقصد: اكتشاف علل تعقيدات المجتمع أما أدوات الكشف هذه فهي إبراز الحقيقة، المنظور الطبقي، تأكيد عامل التطور، جعل تجسيد الأمور ممكنا وتجريدها كلما أمكن ذلك".

أما الدكتور حسين مروه فيرى أن الواقعية مشروطة- بشروط أربعة:

١- التفاعل بين الفن والواقع.

٢- لا يتحقق هذا التفاعل إلا بين طرفين يتمتع كل منهما بميزة ارتباط وجوده بـ" عملية" وكون هذه "العملية" ذات آلية داخلية مركبة ومعقدة.

٣- أن كلا من العمليتين المتفاعلتين مستقلة عن الأخرى بآليتها الداخلية.

٤- أن هذه الاستقلالية نسبية، وليست مطلقة(٤).

إلى هنا ونحن في التوصيف النظري للواقعية في الأدب والفن والآراء حول هذا الموضوع كثيرة ومتعددة ويكفينا إذ تتحدث عن أدب أمة ما، لا تغفل خصائص أمة أخرى ، برغم ما يلحق الأمر بعض الضرر إذا ما سحبنا مفهوما عاما مجردا وطبقناه دون دراية على أي أدب. وأدبنا العراقي بل العربي ككل، لاشك أن له خصائص إنسانية، يجد فيما يجده بها أنه يتطور بتطور الواقع، وأنه يعكس بصورة معقده وليست آلية، أحداث الواقع، وأنه وأن كان يعكس هذه الأحداث، إلا أنه يتطور نوعيا بما يجعله يسبق أو يتخلف عن تطور الواقع،وأن كل هذه التفاعلات، سواء أكانت في الأدب نفسه أم في الواقع فهي نسبية، وتخضع لظروف تاريخية معقدة. ولذلك علينا أن نحذر المقولات المتشكلة مسبقا في فهم أية ظاهرة. وعليه فلواقعية هنا، تقدم خطوط عمل وليس توصيفات مسبقة.

وفق هذا السياق النظري، دعونا ننظر إلى كتابنا وهم يعالجون العروض المسرحية.

من الضروري التأكيد قبل الدخول في أبعاد هذا البحث على نقطتين اثنتين : **الأولى:** هي أن التيار الواقعي في النقد المسرحي

العراقي اسم أطلقه على مجموعة من التغيرات النقدية التي تعالج العلاقة بين الفن والواقع ضمن مرحلة تاريخية معينة. ولذلك تصبح مجموعة الآراء والأحكام النقدية التي كتبها الأدباء أو المعنيون والنقاد هي مادة هذا الفهم، وذلك لأن تيارا واقعيا متكاملا في النقد لا يوجد، وإنما توجد تصورات نقدية واقعية لها قوة المعرفة، كما ان وجود تيار واقعي نقدي متكامل يتطلب بالضرورة وجود تيارات نقدية أخرى. تبلورت عنها أو تطورت منه، بحيث يمكننا معاينة التقاطعات والاتفاقات النظرية فيما بينها وفي ضوء هذه المهمة لي وأنا أسمي نوعا من النقد بالتيار الواقعي، محاولة لإضفاء بعض خصائص الواقعية على بعض الكتابات القريبة جدا من هذا التيار . جاعلا من التصور الكلي لمفهوم الواقعية في النقد مادة يمكن التأشير أليها لاحقا.

النقطة الثانية: أن التيار النقدي ينمو بوجود حقيقتين اثنتين الأولى هي: استمرار المسرح الواقعي في العرض وفي الكتابة، ومتتبع مسرحنا العراقي يجده يمر بمراحل تطور غير صحية، على العكس ما يحدث في المجتمع، ففي الخمسينيات مثلا كان المسرح واقعيا أنتقاديا، وفي الستينات وأوائل السبعينات اصبح المسرح إلى جانب الواقعي فيه، تجريبيا ، ولاهثا وراء التيارات العبثية واللا معقول وفي الثمانينات عاد في هذه المرة في جزء من عروضه إلى الواقعية، ولكن الواقعية الساذجة التي تقدم شرائح اجتماعية من أجل الإضحاك لا الفعل، ما أردت الوصول أليه في الحقيقة الأولى، هو أن الواقعية في المسرح لا تنمو في التقاطعات دائما وإنما تنمو في التواصل وصولا إلى الحقيقة الثانية، وهي

أن النقد المسرحي الواقعي لا ينمو ولا يتطور إلا في ظل مسار فني متصاعد وفي بيوت الواقعية المتعددة الضفاف.

وفي العراق أدباء وكتاب مسرح، وفي العراق صحافة، وأجهزة ثقافية وفي العراق طبقات وفئات اجتماعية. وفي العراق أحزاب وتنظيمات وكان الكل يدعو للواقعية من منظوره الخاص، ثم استقر المطاف بمعظمهم إلى تبني الواقعية منهجا في الثقافة وفي الممارسة. والأدباء أبناء لمجتمعهم، تربوا في أحضانه، وعانوا ومعاناته، وكتبوا وفق حاجاته وفي العراق أدباء جاءوا من الشعب، وانحدروا من المدن الصغيرة والقرى والأرياف، ومن عاش في المدن الكبيرة عرف تناقضاتها، فكان الواقع العراقي مكانا عراقيا كليا أول الأمر، ثم اصبح الواقع العراقي مكانين مكان عراقي بمواجهة مكان عراقي آخر، هنا بدأت أولى خطوات الفرز. حينما أصبحت الأزقة المظلمة والأكواخ والصرائف، والبيوت الطينية، والشوارع الضيقة والحانات، والبيوت الخلفية.. الخ أمكنة ذات هوية طبقية واجتماعية تقف بمواجهة القصور والبروج والأماكن السرية، والدوائر الحكومية، والمحلات الخاصة، وبداية الفرز المكاني – حيث البيئة أحد أهم عناصر فهمنا للواقع- بدأ الفرز الاجتماعي للناس، وكانت البدايات هي المعاينة الحسية المباشرة لحركة الواقع اليومي وكان المؤلف والمخرج معا قد ألبس شخوصها الجراوية والدشداشة. وحولوا ألسنتهم إلى مكرفون للحال الاجتماعي وأستنطقهم الكاتب بما يمكن أن تستنطق به فئة كاملة، ومثلهم الفنان المسرحي بنموذج شعبي ذي هوية طبقية محددة. ما أردت قوله في هذه النقطة المهمة أدبنا النقدي الواقعي منه نشأ نشأة سياسية، وأن النقاد الواقعيين في العراق نقاد مشبعون بالمناخ السياسي الأنتقادي أول الأمر،

ثم تبنوه آخر الأمر. بمعنى آخر أن أية مقالة نقدية لم تصف بالكامل من تأثيرات المدارس الأخرى، لكنها تغلب المنحنى الواقعي في المعالجة والطرح والفهم على بقية المناحي.

في ضوء ذلك يمكننا القول أن النقاد الواقعيين قرءوا وشاهدوا الأعمال المسرحية ، ومن ثم كتبوا عنها في ضوء المشروع الأيديولوجي أي القصدية التي يفرضها الناقد على العمل المسرحي المشاهد أو المقرئ كمشروع للكتابة، والقصيدة هنا فعل عياني، تاريخي، يعاين الواقع المعيش، ويعاين العمل الفني ثم يبحث عن العلاقة التفاعلية بين الاثنين. والوعي الأيديولوجي هذا، له شروطه الموضوعية والذاتية، أولا أنه يتحرك على أرضية اجتماعية، وثانيا يعالج عملا يتفاعل نتاجا ومعرفة مع هذه الأرضية، وثالثا له حامل، أي ناقد يوظف أبعاد هذا الوعي تاريخيا. ونجد أنفسنا أما فهم متغير خلال السنوات الأخيرة من حياة نقدنا ومسرحنا العراقي. فعندما يخيب أحد أضلاع المثلث الأرضية الاجتماعية والتفاعل نجد المقال النقدي يضطرب ويشتت، ويتضمن فهما أو مفاهيم أخرى. كما أن التغير نفسه يصيب المقال النقدي هذا ما قدمت شيئا ما تخرج به عن مألوف العروض السائدة فالشروط الموضوعية والذاتية لإنتاج نص مسرحي مغير، تفرض على الناقد إمكانيات تفسير جديدة، كما حدث في النقود التي كتبت حول مسرحية" المفتاح" ليوسف العاني مثلا. حيث فسرها البعض بأنها مسرحية مع حركة التاريخ والمجتمع. وفسرها آخرون بأنها" تضع أساسا للتغير في مسرحه"(٥) وقال عنها فؤاد التكرلي " مفتاح إلى أفق جديد من آفاق المسرح العراقي"(٦) وفسرها آخرون بأنها" تحصيل قيما فكرية وأخلاقية لمجتمع يجتاز مرحلة معينة من مراحل تطوره"(٧) كما يقول الدكتور جميل نصيف.

وعموماً فالنقد يوم ذاك مشبع بالنظريـــة، ومنطلقـــة الخـــاص، هـــو الاهتمام بالجديد الجاد.

إذن كيف فهم النقاد العراقيون الواقعية فكتبوا نقدهم في ضـــوئها أولا ثم ما هي الواقعية الأكثر شيوعا في مسرحنا ونقدنا ثانيـــا؟ فَـــإذا كـــان التساؤل الأول يجعلنا نهتم بالفهم الانطباعي السائد في النقد، ونعده نقـــدا واقعيا والتساؤل الثاني، فنقول أن تياراً أو تيارين من الواقعية هما الأكثر انتشارا في نقدنا وهما: الواقعية النقدية ، والواقعية الاجتماعية، والأولى أهم وأوضح، والثانية أحدث وأقل، ولا توجد الثانية إلا بعد الأولى وبعد أن تشبعت الثقافة بها. ولما كنا لا نزال اجتماعيا فـــي مرحلـــة نقديـــة لمؤسسات ولعهود قديمة، فالواقعيـــة النقديـــة حيـــة وضـــرورة. ومـــن خصائصها:

١- كشف شرور المجتمع البرجوازي والتغلب على تناقضاته- مـــن خلال تطوير فكرة تحرير الإنسان اجتماعيا وروحيا.

٢- نؤكد على المثل العليا الاجتماعية الديمقراطية في أذهان الناس(٨).

٣- تؤمن الواقعية النقدية، بالمفهوم الشعبي للفن، والشعبي كما يسميه برشت، فن مفهوما للجماهير العريضة، ويتبنى ويعـــزى أشـــكال تعبير هذا المنظور ويصححه، ويمثل أكثر أقسام الشعب تقدميـــة حتى يمكنها من القيادة، وهو فن مفهوم لبـــاقي أقـــسام الـــشعب، ويرتبط بالتقاليد ويطورها. ويضع بين يدي ذلك الجزء من الشعب الذي يعمل على الوصول إلى القيادة والمعارف والمنجزات(٩).

٤- وتدعو الواقعية الانتقادية إلى الانتبـــاه للتـــاريخ كنمـــاذج يجـــب احتذاؤها والعمل على منوالها. ولذلك يتجاور في الفن الـــواقعي، النقد والتاريخ.

٥- البطل في الأدب الإنتقادي الواقعي " ذو لهجة ساخرة حزينة، وطريقة تهكمية في النظر إلى ذاته، ونفور من الانطلاق أو الانشراح والتكلف والتساؤل وهو لا يثق بالعبارات الطنانة أو بأي شكل من أشكال الانفعال بل يتميز بميله إلى كل ما هو بسيط في كل شيء كما يتميز بحنينه إلى أن يضمن موطئ قدم في مجالات الحياة تتسم بالإيجابية والثقة والجمال والخير"(١٠).

٦- تعتمد الواقعية الانتقادية: الحب والصداقة والعلاقات الإنسانية الحميمية كجزء من بناء تعاطف إنساني، وكجزء من موقف فكري واجتماعي من الواقع السيئ والمظلم، وليس هذا هروبا من المواجهة، بل خلق يوتيبيات صغيرة يجسدون عليها أحلامهم اليومية والمشتركة.

٧- وتؤمن الواقعية الانتقادية بالجماعية، فهما بناء وكمضاد للفردية التي تؤدي حسب مفهومها النظري إلى الموت الروحي، ولكن أبطال كتاب الواقعية الانتقادية لم يتخلصوا تماما من الطابع الفردي" وهنا موطن التناقض الرئيس المسؤول عن خلق التشاؤم الذي يعتبره المعاصرون من الملامح اللازمة للإنسان المعاصر"(١١)

٨- ومن الملامح الواقعية الانتقادية، أن الأدب الواقعي، يظل باستمرار" يعنى بفحص المتطلبات النفسية للعمل أكثر من عنايته باتجاهه وهدفه أو شكله"(١٢).

٩- تؤمن الواقعية الانتقادية بإثارة الأسئلة، فالتساؤل مفتاح للدخول إلى عوالم الآخر، ومهما كان نوع التساؤل وهدفه، وطريقته، فهو جزء من الشك الديكارتي الباحث عن أسرار العالم الموضوعي

والنفسي والاجتماعي. وتساؤل بطل الانتقادية يبتدئ بنفسه ، بتاريخه، بوجوده، كي يقيم الإجابة على أساس من الوعي بما يحيط به، وبما يضيف عليه، وعندما يستوي الوعي وحجم المشكلة ينتقل بالتساؤل في منطق أهم تساؤله ليصبح تساؤلا لفئة، أو لجماعة، وبالضرورة سيكون تساؤلا ثوريا انتقادا.

١٠- " الواقعية الانتقادية لا تتقدم من غير أن تتناول الموضوع الخطير الذي يتعلق بانتقال الرجل العامل إلى الوعي السياسي وإلى فهم قيمته التاريخية أن هذا الانتقال يوسع حدود الشخصية، ويغير بناءها الداخلي، ولا يؤكد فيه على الحقيقة الروحية للفرد بل على تاريخ النمو الأيديولوجي للجماهير الواسعة"[١٣].

١١- أما بطل الواقعية الانتقادية فمتحرك، وحركته مادة وصورة للتجديد ونعني بذلك تصبح حركته" مصدر تجديد للعوامل والأشكال الثوري التحرري"[١٤].

١٢- تعني الواقعية الانتقادية" بتصوير واقع معاصر لا يتصف بالترفع والحياد بل يتغذى بمعتقد أخلاقي بعينه"[١٥].

١٣- تؤمن الواقعية الانتقادية" بالبطل المتحمس، الذي لا يعرف الحياة الوسط، فأما النعاس وأما نوازن الحياة، أما الولع بأحاسيس الحياة المفرحة، وأما المعاناة"[١٦].

١٤- يميل الأدب ونقد الواقعية النقدية إلى إبراز السمات الفنية للعمل الأدبي ولو تم ذلك بحدود، لأيمانها أن الشخصية المتحمسة لابد لها من شكل فني يستوعب حماسها وثوريتها، والشكل الفني غالبا ما يستمد من الواقع، أو من خلال تصور معين لحركة الواقع وقد تمثل بنماذج من الشخصيات المتميزة أسلوبه. ولذلك ففن الواقعية

الانتقادية في غير مهادن، ولا هو انعكاس أحادي، ولا هو وجهة نظر، وإنما هو تجسيد للمواقف المؤثرة في حياة الشعب.

١٥- تعتمد الواقعية الانتقادية على المفهوم الواسع للواقعية ككل، أي طريقة الفهم الأدبي والفني للواقع، وهنا لابد أن يكون الاعتماد هذا سياسيا رحبا يتجاوز كل الأعراف، وكما يقول برشت" لا ينبغي أن نقتصر في فهم الواقعية على أعمال خاصة قائمة، بل علينا أن نستخدم كل أداة ممكنة- جديدة أو قديمة جربت أم لم تجرب، مأخوذة من الفن أو غيره- لنصور للبشر والواقع في شكل يعينهم على التحكم في هذا الواقع"(١٧).

هذه بعض التصورات المنهجية عن الواقعية الانتقادية، وبالضرورة هناك غيرها، أو ما هو مشترك بينها وبين الواقعيات الأخرى. وما يهمنا في هذا الصدد أن الواقعية الانتقادية هي أقرب إلى أدبنا كله أن لم يكن في معظمه، فهي توجه كتاب ارتبطوا بالواقع، وتوجه ثقافة أرادت أن تحكي عن الواقع، وتوجه فلسفة تؤمن بالتغيير، والتحول، والتطور، وإذا كانت بعض مفردات الواقعية الانتقادية قد جرت لها تحولات وتداخلات في تيارات أخرى، كالواقعية الاشتراكية، والأدب النفسي، أو سواهما. فذلك لأنها الأساس النقدي الذي تتشرب به كل التيارات الأخرى، وعلى سبيل المثال أنها وحدها التي يمكن الحديث عنها بقناعات واضحة، خاصة في مجتمعات تسعى لأن تغير من توجهها باستمرار. فالعنصر الثوري الذي يبدو خافتا في أدب الواقعية الانتقادية نجده ينمو ويتطور في أدب الواقعية الاشتراكية، وهذه بدورها لم تقم لا فلسفة ولا تصورا

إلا على أرضية نقدية واضحة. لذلك لا يخلو أي أدب من الانتقادية حتى ولو كان تجريديا.

وإذا كان أدبنا المسرحي قد حمل تصورات الواقعية الانتقادية بوصفه معالجا لواقع اجتماعي معيشي، فهل حمل نقدنا المسرحي الذي عالج تلك المسرحيات المكتوبة أو المشاهدة، شيئا من تصورات الواقعية الانتقادية؟ هذا لابد لنا من الانتباه الحذر، فبعض تصورات الواقعية الانتقادية في الأدب قد لا تكون بالصيغة نفسها في النقد لأن النقد يحكي عن فن يعكس واقعا، في حين يعكس الفن عن الواقع مباشرة، وهنا يدخل عامل الوعي النقدي العام بمشكلات المجتمع عنصرا فاعلا في صياغة المنهجية النقدية، فالنقد إذن يتحدث عن فعل الفاعل، في حين لا يتحدث الأدب إلا عن التفاعل ولذلك نجد النقد الواقعي شبع بتصورات فكرية وآراء متعددة قد لا تكون كلها في صلب المنهج الواقعي، فثمت انطباعات، وثمت تصورات ذاتية، وثمت آراء فردية، إضافة إلى اللغة الصحفية التي كتبت بها معظم النقود، ومع قدر واضح من التبلبل المنهجي عند الناقد نفسه ، ولكننا بالصورة الإجمالية التي نتوخاها من نقدنا المسرحي نستطيع الوقوف على ملامح تيار تطور لاحقا على معايشة المنهجية الواضحة في النقد.

درج معظم كتاب المقالات النقدية عندنا على توسيع معنى الواقعية فمنهم من يسميها بالشعبية، فيروح مطالبا بخلق مسرح شعبي. ومنهم من يسميها بالمحلية فيروح مطالبا بخلق مسرح يستلهم الأحداث المحلية. والأكثر تعميما من تلك الصفات، هي الشعبية. فهذا الناقد محمد كامل عارف في موضوع" كيف تخلق مسرحا شعبيا" يطالب بأن يتصل المسرح العراقي" بالكتلة الأكثرعدداً من الشعب" ويعد عدم الاتصال هذا المشكلة رقم واحد ويرى" أن المسرح ملك الشعب، وينبغي له أن يتواصل في أعمق أعماق الجماهير الكبيرة. ويجب أن تفهمه هذه الجماهير وأن تحبه وعليه أن يوحد مشاعرها وأفكارها وأرادتها وأن يثير همتها يبغي أن يوقظ وينمي فيها فنانين" .

ويضع الكاتب جملة معادلات لتحقيق التوازن بين الشعب والمسرح، ويتساءل كيف نجعل الشعب يفهم فننا ويحبه؟ بل كيف نجعله يشعر بأن المسرح من مستلزمات حياته الضرورية؟ ويضع محمد كامل عارف في مقاله تصورا واضحا في خلق مسرح شعبي، ويعتقد أن هناك طريقتين يمكن أتباعهما:

١- استغلال التشابيه التي تقام في الاحتفالات الدينية، ومثله في ذلك الاحتفالات التي تقام في اليونان تكريما للإله "ديونيوس".

٢- استغلال الفلكلور العراقي في المسرح لتحويل الروايات والأساطير الشعبية إلى مسرحيات.

ويعتقد الكاتب أن هذا الطريق يمكنه أن يبرز الجوانب الإيجابية في التراث الإنساني، وأن يلغي الحواجز المصطنعة بين الأقطار العربية. ثم يضع الكاتب ثلاثة عناصر لتطوير استغلال الفلكلور.

١- ما يحمله من دافع ثوري.

٢- ما يمتلكه من عنصر توجيهي.

٣- فيما يحمل من عنصر استجابة.

الشعبية إذن في مفهوم محمد كامل عارف هي البحث عن أشكال تعبير جديدة مستمدة من الواقع، وفي الوقت نفسه منفتحة على ثقافات الإنسان فيقول أن تحقيق ذلك يجعلنا" نحقق قيام مسرح عراقي صميم يسمو إلى المرتبة العالمية بشخصيته المستقلة المستمدة وجودها من التراث الشعبي الخالد. الجماهير الكبيرة"[١٨].

ويعزو النقد الدعوة لقيام مسرح شعبي إلى التحولات الجذرية التي حدثت في المجتمع. فقد بدأ الانتباه إلى الفلكلور مبكراً. ولكنه لم يدخل ميدان الإبداع الدبي والفني إلا متأخرا، وكان ظهوره مرتبطا بحركة المجتمع الذي بدأ يستعمل العامية في الفنون كالقصة والمسرحية. وعد هذا الاستعمال جزءاً من الفن الواقعي، فالأديب لم يعد مضطرا إلى ازدراء التراث الشعبي أو الترفع عن استعمال اللغة العامية، لأنه لم يعد يخضع إلى نظام وظروف تملي عليه ذوق الطبقة الحاكمة التي تنظر إلى الأدب الشعبي واللغة العامية نظرة احتقار" لنظرته إلى الطبقات الاجتماعية الأخرى. بل نجده بخلاف ذلك. نتيجة الوعي وتغير العلاقات بين القوى الاجتماعية. يجل أكثرية الشعب ويحاول أن يربط مصيره بها، وأن يخدمها عن طريق أدبه وفكره بكل الوسائل الممكنة"[١٩].

والدعوة هذه قائمة حول البحث عن العلاقة بين الأدب والفن والواقع والدكتور صالح جواد الطعمة، أحد المنظرين للاتجاه ذاته، فقد كتب مقالات أخرى يناقش بها استعمال اللهجة العامية في القصة والمسرحية موضحا هدفه من هذا كله بقوله" أن ما يبرر استعمال اللهجة في الأدب القصصي أو المسرحي هو حرص الكاتب من جهة على مراعاة العناصر الفنية في تكوين عمله الأدبي، وفي مقدمتها الصدق الفني والواقعية واستغلال اللغة في تجسيد الأفكار والانفعالات وحرصه من جهة أخرى على إيصال معانيه بصورة مؤثرة إلى أكبر عدد ممكن من مشاهدي مسرحيته"(٢٠).

الصدق الفني، الواقعية، اللهجة، استغلال اللغة كلها من خصائص الأدب الواقعي والدعوة لها، والتنظير حولها قائم على أساس أن التوجه الفكري للنقاد والكتاب يوم ذاك مبني على العلاقة الجدلية بين الثقافة والمجتمع. ولم تخفت هذه الدعوة إلى اليوم، إذ ما يزال الكتاب والنقاد يطالبون بها. فهي ليست مقولات مرحلية وإنما حاجات أن أغفلها الأدب، ابتعد عن المجتمع. وأن مارسها اقترب من الفئات الأكثر حاجة ومصلحة إلى التطور، فالدعوة إذن قائمة على تصور واضح. هو أن يرافق الأدب والمسرح تطور المجتمع من خلال الوعي بمشكلاته وأفكاره ودوره الحضاري.

ومن المفاهيم الأخرى للنقد الواقعي الانتقادي الاهتمام بالمحلية كإطار عام يعطي انطباعا على ارتباط الكاتب بمجتمعه وأفكاره. وأن النموذج الإنساني الذي يسعى إيه، هو بالأساس إنسان محمل بمشكلات محلية وللمحلية تأسيس وتوليد تأسيس لأنها تولد لدى الكاتب إمكانية الخوض في المعارف المتاحة المعروفة والمعيشة،وتوليد لأنها تتيح للكاتب مقارنة

مع محليات أخرى فيولد من خلالها تصورا إنسانيا عاماء، ولذلك ركز النقد الواقعي على المحلية بوصفها الموقع الذي يثبت تاريخية الحال المعروضة والموقع الذي يستنطق الكاتب لغة وشكلا وفكرا: يقول الدكتور صلاح خالص عن مسرح يوسف العاني" أنه يعرض صورا حية من الحياة العراقية فيثير في الجمهور الضحك عليها والسخرية منها لأنها تظهر غريبة وغير منسجمة مع المنطق والعقل ولكي يفعل ذلك لا يلجأ إلى البحث عن الصور الغريبة والشاذة، وإنما يختار صورا من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم فيعرضها عرضا يقوض فيه إبراز جوانبها المثيرة دون أن يكلف نفسه عناء البحث وراء الصور الغريبة. ولعل إبداع الفنان يبدو في هذا التحسس المرهف بمظاهر الحياة التي تحيط به واختيار جوانبها المؤثرة"(٢١).

والصور المألوفة، الجوانب المثيرة، التحسس المرهف بمظاهر الحياة..الخ كلها من نبات المحلية وإلا كيف يستطيع الكاتب أن يكون واقعيا أن هو أغفل أو تجاهل هذه السمات والخصائص؟ ولذلك فالدعوة النقدية لتبني هذه السمات دعوة تنصب في الإطار الفني الأيديولوجي معا. وكتابنا النقاد يوم ذاك يزاوجون بين الاثنين. توسلا بهما وتأكيدا لهما. يكتب عن مسرحية البستوكه مثل. وهي مسرحية معرقة عن " ليويجي بيرانديللو" ومن إخراج سامي عبد الحميد، أن " في هذه المسرحية صورا تتطابق مع الحياة والناس في الريف العراقي، كذلك رأينا أن يكون الحوار باللهجة الريفية"(٢٢) ولهذه النقطة المهمة دلالات، منها أن المحلية قد تكون لهجة. وقد تكون صورة وقد تكون واقعا محددا ومنها وهذا هو الأهم أن واقعا عراقيا حتى لو لم يكتب عنه موجود في كتابات عالمية أخرى. هذه المحلية المفرطة بحساسيتها كانت موضع

اهتمام الكتاب والفنانين في الستينات، ولعل المفتش العام لغوغول وطرطوف لموليير، وغيرها من المسرحيات الشعبية كانت توفر حاجة نقدية وثقافية لتعميق الإحساس بالمحلية. وقد كتب الفنان بدري حسون فريد حول ظاهرة التعريق التي انتشرت يوم ذاك قائلا" تدور هذه الأيام في الأوساط الفنية موجة تعريق المسرحيات العالمية (..) والمتحمسون لهذه الأفكار يبغون من وراء هذه المحاولات تقريب تلك المسرحيات العالمية إلى ذهن المتفرج العادي ولاشك أن الذين فكروا بذلك كان هدفهم الأول وليس الأخير كسب الجمهور العراقي لمشاهدة المسرحيات التي يقدمونها سواء أكان التعريف " كليا" أي بقلب الشخصيات والزمان والمكان إلى شيء عراقي، أو "جزئيا" أي بقلب الحوار إلى اللهجة الشعبية"[٢٣]. والمحلية ليست اللهجة ، بل السجايا والمواقف وأسلوب العيش والتفكير وطرائق الحياة اليومية، أنها أشكال معاشه تعبر عنها بصيغ فنية متطورة كما نرسخ عبرها النماذج التي يجب أن تكون مثالا، ولذلك فالمحلية هي مألوف الحياة ويومنا، هي الصورة الإنسانية الكلية وقد وجدت أبعادها في نص عراقي مؤلف، أو نص أجنبي معرق. بل أن القاص عبد الملك نوري من مقال عن مسرحيته فلوس الدورة يطالب بالانتفاع من المسرح العالمي كي يثقف المسرحيون العراقيون المهتمون بالمسرح الشعبي" أنني أرى بأن الاستمرار على تمثيل ما يسمى بالمسرحيات الشعبية. لا يمنع من القيام بتجارب لتمثيل مسرحيات عالمية بسيطة(..) وأظن أن من المستحسن الإكثار من هذه التجارب، وتوجيه جهود المشتغلين في المسرح نحوها، وتعويد الجمهور على تذوقها"[٢٤]. وطالبة عبد الملك نوري الانتفاع من المسرح العالمي تكمن في الحاجة الثقافية إلى تطوير مفهوم الواقعية من المسرح العراقي. فالشعبية عنده

ليست اللهجة ولا الموضوع وإنما هي" أن المسرح العراقي لا يوجد في اتجاه مدروس منظم للانتفاع بالتراث العالمي(..) وأن إغفال هذا التراث هو الذي أغلق الحلقة المميتة على ما يسمى بالمسرحية الشعبية"[٢٥].

وتفرض المحلية، وطابعها الفن الشعبي طريقة في اختيار الشخصية النموذجية أو النمطية، فالحس النقدي والواقعي المباشر لا يعالج الواقع ومشكلاته إلا متى تجسدت هذه المشكلات بحياة شخص أو أكثر وجدت مرئية ومعايشة من خلال ممارساته ومواقفه وأفكاره. ودراسة ميدانية للعلاقة بين فنون وأدب تلك المرحلة والفئات التي عكستها نجد أن الشرائح الاجتماعية الفقيرة، عمال/فلاحون/ سكنت حواف المدن/ الفقراء/ الخدم/ أصحاب المحلات الصغيرة.. الخ.هو الأكثر حضورا في البنية الثقافية. وبالتالي فخطاب الكاتب المسرحي أو الروائي كان يجد في هذه الشخوص ممثلين لفئات اجتماعية أوسع لكنه لا يجسد في نتاجه إلا مشكلات هذه الشخصية المفردة . لذلك كثرة المعالجات التي تصب في ثنائية الخير والشر. الغني والفقير، الوعي والغياب الوعي. وتكاد معظم مسرحيات يوسف العاني القصيرة تصب في هذا التيار.

" أن مفهوم الشر عند يوسف العاني في " أني أمك يا شاكر" و"راس الشليلة" و" تؤمر بيك" ليس إلا السلطة البرجوازية وأن مفهوم الخير ليس إلا البديل لوضعية النظام السائد(..) وما يلاحظ أن البطل في هذه المسرحيات لم يعد ممثلا سلبيا لمفهومي الخير والشر. وإنما أصبح مجسدا لهما ولن نجد الصورة الواضحة لمسرحنا في الخمسينيات إلا من خلال هذا المفهوم"[٢٦].

والشخصية النمطية هي التي أعطت لمسرحنا هويته الواقعية بوصفه بشراً يتحدث، وبشراً يعمل، وبشراً يعرف، وبشراً يعبر عن آلام الناس

وكان المسرح ونقده يقف من هذه الشخصيات موقف المتبني لها والتحريض من خلالها، فيجعل منها صوتا ومكرفونا للحال الاجتماعية ولغة متأصلة في الثقافة ولعل اكتشافها في خارج إطار الأسرة فتح مجالا للأدب لأن يتحرك في ميادين العمل الاجتماعية : الوظائف، السجون، المقاهي، العيادات، المحلات. فالناس هناك يجتمعون وفق سياق معرفي واجتماعي أوسع من إطار التجمع الأسري، وخروج الشخصية إلى هذه المواقع دفع بالكاتب بأن يرى الحال المعنية من خلال نوافذ أوسع.

ويستطيع النقد الواقعي أن يؤدلج طبيعة ظهور مثل هذه الشخصيات فيجعل منها بشرا بما سيحدث أو محملا إياها أفكارا أكبر من حقيقتها ، فهي وإن بدت إنسانية ، شاملة الرؤية، ثورية اللفظ والفكر، إلا أنها ذات خصوصية علمية. وليس هذا عيبا أو انتقاصا لأن الفكر أندفع ليحاول طرح تصوراته من خلال النموذج الشعبي المحمل بقضية اجتماعية ولهذا السبب عندما حدثت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ أعيدت مرة أخرى المسرحيات ذاتها في بغداد والمحافظات ليرى الجمهور حاله التي كان عليها وما يزال يحياها.

هذه الصورة التي تبدو معكوسة في الفهم الواقعي، نجدها حية حتى اليوم، فالعديد من كتاب المسرح وبخاصة في شكله الكوميدي- الساخر يعود إلى النماذج تلك لأنها وحدها امتلكت الرسو الحقيقي بوضعها وثبتت على تركيبة نفسية واجتماعية . ويخطئ من يعتقد أن هذه النماذج الشخصية قد انتهت أو تحولت ، فهي ما تزال حية ولكن حياتها ووجودها ظهر بشكل مختلف آخر، بل أكثر عمقا، وجذرا وتلوناً، ولذلك فنحن ما نزال بحاجة إلى شيء من الواقعية الانتقادية في مسرحنا.

الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي

ظهر مفهوم الواقعية الاجتماعية في نقدنا في الستينات وأوائل السبعينات، وذلك من خلال التطور الذي أصاب بناء المسرحية نفسها. وتطلب هذا البناء رؤية نقدية تقترب من النص وتحاوره، وفي الوقت نفسه تمالي التطور الاجتماعي والثقافي ككل. وعربيا وعالميا، والمتتبع لهذا التيار الجديد في النقد يجده وريثا حقيقيا لتيار الواقعية الانتقادية وللكتاب النقاد أنفسهم، فقد وجدوا في مفاهيم: الثورة، التجديد، الانعكاس، التثوير، التغيير.. أسسا لتجديد أدواتهم النقدية لا سيما وأن المرحلة الجديد نفسها تتطلب أدوات نقدية أكثر وضوحا،أدق تعبيرا من السابق. في ضوء ذلك نجد الكتابات النظرية التي ظهرت في الستينات تمهد ثقافيا لمثل هذه الواقعية. يقول الدكتور صلاح خالص " إن الفنان الواقعي الحديث لا يرى صور الحياة في أحد أوضاعها فحسب، بعد أن يعطيها شكلا ثابتا جامدا، وإنما يجب أن يعرضها وهي تتحرك وتنمو وتتطور، فتبدو آثار الماضي الأفضل سائرة نحو التداعي في متون الحاضر المضطرب.و هكذا تبدو الحياة وهي في حركتها الدائبة وتلاحق تباشير المستقبل السعيد في ثنايا الشقاء الحاضر التعيس"[٢٧].

فالواقعية التي يريدها الدكتور صلاح خالص رصد لحركة الواقع في نموه وتطوره ومنه يظهر الموقف الأيديولوجي واضحا، فقد ارتبطت هذه النظرة بالواقعية بالفهم الاجتماعي التقدمي وبأنها ركيزة موفية من ركائز التغيير الثوري للمجتمع.

في ضوء ذلك نشط المسرحيون العراقيون في تقديم المسرحيات التي تحاكي الواقع في تطوره، وفي نظرة المسرحيين بقيت محكومة بالأشكال

القديمة وتطلب الأمر البحث عن أشكال فنية جديدة يصب الكاتب فيها تصوره والحاجة للشكل الفني فرضتها التيارات الجديدة في المسرح العالمي، وليس غريبا أن نجد برشت وبينر فاينسي وسواهما من أكثر الكتاب انتشارا الأول في تطويعه الفن الشعبي حكاية وأساطير وحياة يومية للدرامية الجديدة، والثانية في توظيفه الوثيقة السياسية وإعادة العمقية والأفلام لمفاهيم المسرح الجديدة. وكانت نتيجة التزاوج بين الفن الشعبي والمفهوم السياسي للمسرح أن سعى كتابنا إلى استحضار شكل فني جديد، يتصل بالموروث وفي الوقت نفسه يتفتح على النفس والحاضر والثقافة، وكانت باكورة هذا المسعى مسرحيتين (المفتاح) ليوسف العاني و(الطوفان) لعادل كاظم. الأولى في استلهام الحكاية الشعبية مادة أساس لها والثانية الاستفادة من الأسطورة البابلية في الخلود مادة أساس في بناء مسرحيته. ونجد الاتجاه يتعمق أكثر عندما بدأت رحلة قاسم محمد مع الرواية العراقية في " النخلة والجيران" وهو ينهض من أسلوب السرد والحوار كيانا مسرحيا متميزا أحتوى المفهوم الشعبي للحكاية والمفهوم التجريبي في الإخراج والأداء.

الواقعية الاجتماعية بنت تصورها المعرفي على التطور في البناء بعدما فرض الواقع نفسه أشكاله التعبيرية الأكثر شيوعا في الممارسة والفعل . هذه الواقعية يحدثنا عنها الأستاذ يوسف عبد المسيح ثروت فيقول".. ينبغي لهذه الواقعية أن تكون إيجابية متماسكة متطورة نقدية تلتزم بالتيارات التقدمية والثورية على نحو بناء"[٢٨].

ويطبق الأستاذ ثروت مفاهيمه هذه على عدد من المسرحيات العراقية ابتداء من(الخرابة) مارا بـ(الشريعة) و(المفتاح) و(أشجار الطاعون)

و(دائرة الفحم البغدادية) و(الغريب) و(البيت الجديد) و(تموز يقرع الناقوس) وغيرها من المسرحيات.

١- تعد الواقعية الاجتماعية مفهوما متقدما لتوضيح العلاقة بين الأدب والمجتمع ومسرحياتنا تأليفا ونقدا كانت أقرب المفاهيم إلى الثقافة وإلى الأيديولوجيا حتى الكتابة عن أي مسرحية ذات بعد ثقافي وفكري جديدين لابد لها وأن تؤسس وجودها على هذه العلاقة فالدكتور جميل نصيف يكتب عن المفتاح مثلا فيقول" أن قيمة مسرحية المفتاح في رأيي تكمن في طابع الخبرة والأصالة الذي ميز هذه المسرحية عن معظم المسرحيات العراقية(..) أن لجوء الكاتب إلى الفلكلور الشعبي بحثا عن شكله وفي طابع ملحمي لمسرحيته لم يؤديهما كان يتوقع البعض إلى صرف أذهان المشاهدين عن المضمون الجديد لها، بل على العكس قد ساعد على تركيز انتباههم حول هذا المسرح بالذات، ذلك أن المشاهد لم يجد صعوبة في الفصل بين الجو الأسطوري الجميل للمسرحية وبين مضمونها الحياتي والإنساني".

٢- وعدها يوسف عبد المسيح ثروت" أساسا للتغيير في مسرح العاني باعتبارهذه منطلقا لحركة جديدة في أجواء المسرح العراقي عموما"(٣٠).

في " الخرابة" ينمو العاني نحو المسرح السياسي الوثائقي والتأليفي وفي شكله الفني ويطوره وتصبح المعادلة واضحة الآن : مضمون جديد وشكل جديد، وتصبح الواقعية الاجتماعية هدفا من أهداف النقد والتأليف وعدت في الكتابات العديدة حول هذه الظاهرة فتحا في ثقافتنا المسرحية "المسرحية" العراقية اجتماعية أولا ولمدة طويلة بمعنى أنها تعرض مشاهد من المجتمع (..) ولتكن- بعد ذلك المسرحية اجتماعية أو سياسية

لأن الاجتماع والسياسة لا ينفيان الفكر(..) لامهم في مؤلفنا أن يقتـــرب من دائرة الفكر وأن يكون في اجتماعيته أو سياسته أعمق كثيـــرا ممـــا حوله وأن يكون المشاهد فـــي خطـــوة مـــن خطـــوات الفكـــر الفنـــي المتحرر"[٣١]. فالفهم الواقعي عند الدكتور علي جـــواد الطـــاهر يتعلـــق بمنظوره إلى حركة التأليف أولا، وإلى استجابة الناس إلى المسرح ثانيا، وإلى العلاقة بين الفكر والاجتماعية ثالثا. وفي العديد من مقالاته النقدية حول المسرح والمسرحيات نجده يتبنى الجديد القائم على وعي بالمجتمع، ويدعوا له إذا كان متطورا عالما المشكلات فاهما العلاقة الجدليـــة بـــين الشكل والمحتوى، متضمنا أفقا أرحب للتعدد والتنوع.

يتسع مفهوم الواقعية الاجتماعية فـــي النقـــد المـــسرحي فيـــستوعب المسرحيات التي تستلهم مادتها مـــن التـــراث الـــشعبي والأســـطوري والتاريخي فالشكل الفني الجديد القائم على إبدال الفصول بالمشاهد جعل للمؤلف حرية في اختيار الموضوعات المتباينة الأزمنة والأمكنة، كما أن التمثيل الجديد الذي أنشأه المسرح الحديث، بأن يأخـــذ الممثـــل الواحـــد أدوارا مختلفة أعطى للتأليف حرية اختيار الأحداث المتباعدة.. فالواقعية الاجتماعية لا تتصورها خارج إطار الثورة في التقنية الفنية بـــل هـــي ملازمة لها، ونشوءها يأتي بالضرورة من أن الواقع الاجتماعي ونتيجة لتراكم حالاته فرض نوعا من الفهم الجدلي للعلاقات المتغيرة والمتجددة بين مفاصله. ولذلك انفتحت المسرحية العراقيـــة الجديـــدة علـــى آفـــاق متطورة مكنتها من إبدال بعض أسمال ثوبها القديم بأثواب أكثر حريـــة. كتب محي الدين زنكنه " السؤال" مستفيدا من حكاية من ألف ليلة وليلـــة ولكن السؤال بشكلها التاريخي والشعبي كانت معاصـــره ودالـــة علـــى الحاضر ومؤجلة له .

" السؤال" ترتبط بفكرة محورية–هي أن الإنسان عبر نضاله قد يبتعد في الزمان والمكان عن العصر الحاضر ولكنه خــلال الرؤيــة النقيــة يستطيع أن يعبر هذا الزمان أو ذاك آخر"(٣٢).

إذن فاستلهام التراث التراث، هو جزء من الفهم الواقعي الاجتمــاعي للفن، وإذ يواصل قاسم محمد وعادل كاظم هذا الطريق الذي توسع أخيرا فشل اللغة والفلسفة، نجد أنفسنا حقيقة واضحة وهي الواقعية الاجتماعية في مسرحنا وفي نقدنا كانت تعبيرا حقيقيا عن مشكلة الحرية . الحريــة في المجتمع، والحرية في التعبير الفني فمسرحية النخلة والجيران مــثلا لقيت نقدا مبنيا بعضه عدها فتحا جديدا وبعضه عاملها كما لــو عامــل المسرحية المتماسكة البناء، يقول الدكتور جميل نصيف " كم كنت أتمنى لو أن قاسم محمد لم ينجذب وراء الأجواء الشعبية التي سحرته في مثل هذا العدد الكبير والصور المختلفة"(٣٣). ويقول سامي عبد الحميــد عــن العرض نفسه " تصور المسرحية فترة عاشتها طبقات الشعب المسحوقة، وقد كان الصدق في التعبير والحذف فــي الاختيــار والرصــانة فــي التركيب، والقوة في تصوير الشخصيات.. فبدت عراقية لهــا صــفاتها المميزة"(٣٤). ويقول عنها ثامر مهدي " لقد تمتعت المــسرحية بطريقــة مضاربة مشوشة تقوم على البدء من فعل معين ثــم البــدء فــي نقــل آخر"(٣٥)، بينما تقول الدكتورة سلوى زكو عناه في حوار مع مخرجها.." أن المردود الذي نحاول إبرازه في عملنا المسرحي الجديد هــو البحــث عن البديل"(٣٦)، وتقول عنها الدكتورة سعاد محمد خضر".. لقد أراد قاسم محمد لبعض شخصيات المسرحية أن تتعمق جوانبها السلبية ساحبا بذلك ظلال السلبية هذه لتعبر عن حالة الشلل والقلق والترقيب"(٣٧).

وعن الخرابة، مسرحية يوسف العاني يكتب ثـامر مهـدي فيقـول" فالعاني هنا مثل أي كاتب جريء يتحدى التصنيف، فـيمكن القـول أن التعبيرية والواقعية الجديدة يمتزجان في عمله"[٣٨]. وعنهما يكتب محمـد مبارك قائلا" .. فإذا بك تتنقل بين الماضي والحاضر، وتجـوز المدينـة إلى الريف، والقصر إلى الخرابة ، وبدو المحكمة إلى المسرح أو ساحة القتال. بيد أنك في هذا التنقل وذاك الجواز، إنما تزداد وعيـا بالحـديث وتأمل رؤيا"[٣٩]، أما يوسف عبد المسيح ثروت فيقول عنهـا" اسـتعان الكاتب فيها ببرشت وطريقته الملحمية وبقياس وأسلوبه الوثـائقي، وقـد استطاع العاني أن يوفق بين الطريقتين فضلا عن إخفاء نكهته الخاصـة أليها"[٤٠].

يتوسع في المرحلة نفسها مفهوم الواقعية الاجتماعية في النقد يعـالج مسرحيات ومفاهيم أقرب إلى الواقع منها إلى التراث.. أشجار الطاعون، والغريب، والكاع ، وعدتها مسرحيات تحكي عن الشعب وعن معاناته. وبذلك نجد العودة إلى المواقع التي مارست الواقعية الانتقاديـة عليهـا فعلا، ولكن بطريقة أكثر ثورية وأوقع مقصدا، فالكاتب اليوم مـا عـاد مقتنص أشخاص بأوضاع ، وإنما مقتنص حالات بأشخاص .

في المرحلة ذاتها زاد اهتمام المسرحيين العراقيين بالترجمة والأعداد والتعريف. وكان مـسرح أمريكـا اللاتينيـة والإنكليـزي والألمـاني والسوفييتي من أكثر المسارح ترجمة وأعداد، أفتتح التيار نفـسه قاسـم محمد بثلاثية اوزفالد داركون وعمقه المسرحيون بمـسرحيات برشـت، وواصله بتقديم تشيخوف وغيره وعقدت ندوات وكتبت نقود، ونوقـشت آراء في التجريد والتجديد، واستقر الموقف على أن هـذه المـسرحيات تغني توجه المسرح العراقي، ورفدت بتـصور جديـد يعمـق مـساره

التجريبي الواقعي ويسند الأفكار الاجتماعية التي تبلورت فيه وساعد ذلك كله أن أخذ خريجو الدول الاشتراكية من الفنانين علـــى عـــاتقهم تقـــديم الجديد المترجم والجديد المعمق للمسار العام. هكذا أثارت مسرحيات مثل " بونتيلا وتابعه ماتي، وهملت عربياً ، ونفوس، وشـــيرين وفرهـــارد، وروميو وجوليت، وإلى جانبها قدمت- البيت الجديد- و- بغـــداد الأزل بين الجد والهزل- الينبوع- نشيد الأرض- محاكمة الرجل الـــذي لـــم يحارب- أي بي سي A .B.C - عروس بالمزاد- ثـــورة الـــزنج- ..الخ فكانت مواسم ٧٢-٧٣، من أكثر المواسم تزاوجا بين المـــسرحية الواقعية الجديدة والمسرحية العالمية المغذية للتيار نفسه، وقد قدمت أمـــا معرفة أو معدة أو مترجمة وكان الجميع يبغون تأكيد منهجيتهم الواقعية..

أما النقود التي كتبت حول هذه المسرحيات وغيرها فكثيـــرة جـــدا، وفيها تصور فكري لمعنى وهدف هذا التوجه، قلت عن مسرحية" نفوس" التي أعدها قاسم محمد عن " البرجوازية" لغوركي" لقد حول قاسم محمد الجو الشعبي لروسيا عام ١٩٠٢ إلى جو شعبي عراقي في عـــام ١٩٦٥ فوجدنا حادثة تسجيل النفوس التي جرت في هذا العام بمثابـــة تـــسجيل" نفوس" طبقية بدأت تغرز ملامحها على الواقع العراقي". وقال عنها كامل مراد" أن المسرحية دليل على صدق وعظمة موقف الواقعية الاشتراكية من العصر ومن مشكلاته الإنسانية وتساؤلاته الفنية الملحة"(٤١).

وقال عنها يوسف عبد المسيح ثروت" أن المـــسرحية قـــادرة علـــى مواجهتنا بالمنظور الجديد للحياة منظور الانقلاب الحاسم الذي لابـــد أن يقتلع من الأساس كل القيم البالية التي نشبت بها"(٤٢).

والمحاولات تلك سارت في اتجاهات متعددة منها ما أستلهم التـــراث مادة وتصورا" كبغداد الأزل.." ومنها ما عالج الواقع مباشرة مثل" نشيد

الأرض" ومنها ما عاد للأسطورة مثل " الطوفان" ومنها ما يحكي عن الواقع المعاصر وأحداثه مثل " عروس بالمزاد".. ومنها ما يحكي عن صراع العراقيين ضد شركات النفط الاحتكارية مثل "سيرة أس" لبنيان صالح .. وعن هذه الأخيرة يكتب علي مزاحم عباس قائلا" لقد أراد المؤلف تحويل المسرحية إلى أداة للتوعية والتحريض من خلال شكل ملائم تماما، أراد أن يقول أن مثال أس ما زالوا موجودين في كل مكان في التربية والتجارة والفن والأدب مهمتهم يبثون اليأس ويزرعون الانتهازية ويعاملون شعبنا باحتقار، ويستعدون للانقضاض، ولكن الأمل عميق وراسخ بأن الشمعة تطرد الظلمة، فأشعل الشمعة وامتدي يا حرية، عدة الشعب ضد الرجعية. هذه سيرة أي طرف من أطراف أخطبوط: أسود أبحث عن أطرافه الباقية وأفضحها يا شعبنا الطيب"(٤٣).

ويعود قاسم محمد ليقدم مسرحية جديدة " أنها أمريكا" أثبت فيها أن مسرح الأخبار السياسية ممكن وأن العملية الفنية تتطلب رؤية سياسية لذلك عمد قاسم إلى تجميع عدد من أخبار الصحف التي تتحدث عن أمريكا وعمل منها مونتاجا حواريا جميلا.. كان الهدف الأساس منها إدانة إنسانية لأمريكا.

في هذه الفترة تتزاحم الأحداث في المجتمع العربي حرب١٩٧٣ ، الانفتاح الوطني على الأحزاب ، تعدد الصحف، تعميق العمل الفني في وعي الناس.

فكان حصيلة ذلك كله أن تعددت الرؤى الواقعية وتراوحت الواقعية الطبيعية العادية والمباشرة، وبين الواقعية الاشتراكية والواقعية التجريبية، وكانت كل العروض تقدم في حسابها أنها تعطي للمرحلة تصورا فنيا يتلائم والسهو الفكري والاجتماعي فيها. يكتب جليل القيسي

مسرحيتين، "جيفارا عاد فافتحوا الأبواب "و " جد عنوانا لهذه التمثيلية أيها المتفرج" يتحدث في الأولى عن الأمل والحرية والثورة وفي الثانية عن حرب تشرين .. وكلتا المسرحيتين تصب في فكر واهتمامات المرحلة.

ويمكن إجمال خصائص الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي بنقاط عدة منها:

١- أن النقد توجه إلى المضمون العام، فوجده معالجا لمشكلات المجتمع وتطوره وفق منطق التغيير فالكثير من المسرحيات كانت تنشد التغيير أو تواكب التغيير عراقياً وعربياً.

٢- لم يغفل النقد الواقعي حرفيات البناء المسرحي ككل فالنص، الشكل، والديكور، والتمثيل والإنارة، والأزياء ،والجمهور أيضا.

٣- ركز النقد على البنية الجديدة للمسرحية العراقية ومنها إدخال الحكايات والأغاني والراوي وتبادل الأدوار للممثل الواحد.والبناء المشهدي بدلا من بناء الفصول وتعدد الأزمنة بدلا من الزمن الواحد. وتعدد الأمكنة بدلا من المكان وتداخل الأفكار وتنوعها وصياغة الشكل من الأخبار والعمل والمعلومات العامة ودخول السينما كجزء من العرض المسرحي، وظهور مساحات درامية للتراث اللغوي والفكري وتحويل قاعة العرض كلها إلى جزء من البناء العام للمسرحية وجعل المشاهد يحيا في العرض حتى قبل دخوله إلى الصالة.

٤- أهتم النقد بالجمهور وبآرائه وعقدت لذلك ندوات عديدة، اشترك فيها معظم العاملين في المسرح، وصيغت قرارات مهمة، تناولت العلاقة بين الدولة والمسرح. كما اهتم النقد بمسرح الشباب وخصص

له تقويمات وبحوث وأهتم النقد كذلك بما يقدم بالمحافظات من تجارب جديدة كجزء من توسيع الأحكام بالمسرح الواقعي.

٥- عالج النقاد الواقعيون العلاقة بين الحاجة إلى المسرح وتوسيع قاعدة النقد الفني، وركز اهتمامه على ما يقدم في أكاديمية الفنون ومعهد الفنون.

وعقدت لذلك ندوات ونوقشت القواعد التي تسهم في بلورة تيار شبابي من الممثلين.

٦- اهتم النقد بماكنة العرض وعالجها كجزء من البناء الثقافي العام وبوصفها أداة تثقيف جماهيريا وليست أمكنة للعرض المؤثث وجرت لذلك استفتاءات للجمهور المتعدد وجعلت نتائج إيجابية جيدة في هذا الخصوص.

٧- عالج النقد وبوضوح العلاقة بين المسرح العراقي المحلي والمسرح العربي والمسرح العالمي، واعتبر التداخل والتواصل بين التجارب إغناء لفكر المشاهد العراقي. وأن عرضا يعالج واقعا ما في أية بقعة من العالم يعالج بالضرورة الواقع المحلي العراقي. وأن قضية التأميم مثلا ليست قضية محلية بل قضية دولية وأن حرب١٩٧٣ ، حرب من أجل إعادة التوازن للكيان العربي ككل.. لذلك كان النقد ميالا اربط مصير المجتمع بمصير إنساني أشمل.

٨- ركز النقد على التجارب الشابة الجديدة وعلى طرق الأداء والمعالجات التي مما جعل من العمق جميعها تعزز مساحات واسعة للعمليات النقدية.

٩- مال النقد إلى إبراز دور البطولات الجماعية مركزاً على الظاهرة ككل على الفرد النموذج معطيا للبعد الاجتماعي عمقه

الفكري في صياغة رؤية جماعية للعرض لذلك كثرت المجاميع المنشدة والمجاميع المؤدية.

١٠-كثرت في هذه الفترة فرق النقابات العالمية والمهنية وقدمت عروضا معظمها يصب في تيار المسرح الواقعي، وقد أهتم النقد بها بوصفها ظاهرة اجتماعية ذات هوية طبقية.

الهوامش

١- الموسوعة الفلسفية. م روزنتال. ب .بودين. ترجمة سمير كرم منشورات دار الطليعة. مادة - الواقع .

٢- م. ن.

٣- عيون المقالات.ع ١١/١٩٨٨ حوار مع محمود أمين العام ص٣٤.

٤- م.ن. شعبية الأدب برتولد برشت . ترجمة ، خوري عاشور ص٤٥.

٥- م.ن. بحث عن الواقعية والواقع . د. حسن مروة ص ٢٩

٦- الطريق والحدود. مقالات في الأدب والمسرح والفن،منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة دراسات ١١٨. ص. ٢٠٧عام ١٩٧٧ مطبعة دار الحرية.

٧- م.ن. ص. ٢٢٨

٨- ١٠ مسرحيات من يوسف العاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ ، ١٩٨١ المقدمة بقلم الدكتور جميل نصيف.

٩- الموسوعة الفلسفية م - مذكور ص ٥٢٨

١٠- عيون المقالات مصدر مذكور ص ٤٤

١١- المثقف ، ملاحظات حول الواقعية الانتقادية. فلاديمير دنبيرو ترجمة د. صالح جواد الطعمة. ص ٧

١٢- م.ن. ص ١١

١٣- م. ن . ص ١١

١٤- / .ن. ص١١

١٥- م. ،. ص ١٦
١٦- الواقعية . موسوعة المصطلح النقدي . ديمين كرانت، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص ٩٤
١٧- في سبيل الواقعية ألافريتسكي. ترجمة د. جميل نصيف ص ٢٢٦ منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
١٨- الماركسية والنقد الأدبي. تيري أجلتون. ترجمة د. جابر عصفور منشورات عيون ط٢ الدار البيضاء عام ١٩٨٦ ص ٧٢
١٩- مجلة الفنون ، محّمد كامل عارف. ليف نخلق مسرحا شعبيا ع ٢٢ ص٢ مطبعة الأمة سنة بلا
٢٠- مجلة المثقف . الشكل الفني والظروف الاجتماعية. د. صالح جواد الطعمة. ع ٧ مايس – حزيران ١٩٥٩ ص٢
٢١- مجلة المثقف . اللغة العامية واستعمالاتها في العمل الأدبي ع ١٥ ك ٢ –شباط ١٩٦٠ د. صالح جواد الطعمة.
٢٢- مقدمة حول الأدب المسرحي د. صلاح خالص. نشر المقال في ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ص ١٢
٢٣- المسرح العراقي في عام ١٩٦٧. بدري حسون فريد ص٨٤ مطبعة السعدون ١٩٦٨
٢٤- م. ن. ٩٤
٢٥- مجلة" الفنون" ع٧ س٢ مايس ١٩٥٧ ص ٢٤
٢٦- م. ن. ص ٢٣
٢٧- مجلة المثقف العربي المسرح العراقس بيت تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة ع
٢٨- ١٠ مسرحيات من يوسف العاني م مذكور ص ١٣
٢٩- الطريق والحدود مصدر مذكور ص ٢٢٤

٣٠- ١٠ مسرحيات مصدر مذكور ص ١٩
٣١- الطريق والحدود مصدر مذكور ص ٢٠٧
٣٢- من حديث القصة والمسرحية د. علي جواد الطاهر منشورات دار الشؤون الثقافية ط١، ١٩٧٨ ص ٤٠٠
٣٣- م. ن. ص ٤٤٦
٣٤- مجلة المثقف العربي ، نحو دراسة جادة للمسرح العراقي ع١ آذار ١٩٧١ ص ٥٦
٣٥- م. ن. ص ١٥
٣٦- مجلة " ألف باء" ع ٧٣ في ٩/١٢م ١٩٦٩. النخلة والجيران بين الكل والجزء
٣٧- ألف باء ع ٦٧ في ٢٢/ ١٠/ ١٩٦٩ النخلة والجيران قبل رفع الستار
٣٨- الثقافة الجديدة ع ٩ عام ١٩٦٩ النخلة والجيران ص ١٢٢-١٢٣
٣٩- ألف باء ع ٩٥ في ٢٠/ ٥/ ١٩٧٠ الخرابة وعودة إلى التخطي
٤٠- مجلة ألف باء ع ٩٦ في ٢٧/ ٥/ ١٩٧٠ مسرحية الخرابة بين الإدانة والاحتضان
٤١- مجلة الأقلام ع ١١ عام ١٩٧٣ صورة المسرح العراقي الراهن
٤٢- جريدة الفكر الجديد ع ٢٣ في ١٩٧٢/١١/٢٦ نفوس شهادة الواقعية الاشتراكية ضد القهر البرجوازي
٤٣- مجلة ألف باء ع ١٤٧ في ٣/ ٩/ ١٩٧٢ مسرحية نفوس من الداخل والخارج
٤٤- مجلة الإذاعة والتلفزيون ع ١٠٥ تموز ١٩٧٤ سيرة أس مسرحية عمالية ناجحة.

٤- كيف نؤسس لحداثة المشاهدة

١

يتحول فعل المشاهدة أو القـراءة للنـصوص المرئيـة والمـصورة والمكتوبة إلى فعل مغاير بسياقاته لما كنا نتعامل به معها قبـل اليـوم. اليوم لم تعد المشاهدة لوحدها كافية للحكم على جودة أو رداءة عمل ما، مسرحيا كان أم فلما سينمائيا أم معرضا للفنون التـشكيلية أم معرضـا للصور الفوتوغرافية،فالمشاهد فعل واحد من جملة أفعال على المـشاهد التعامل معها قبل أن يحكم على العمل الفني، الحال نفـسه فـي قـراءة الرواية أو ديوان الشعر. فثمة تغيير جوهري جرى على الحكم النقـدي لدى الناقد ولدى القارئ أو المشاهد العادي، حيث أن أي عمل لم يقـذف للخارج لمجرد أنه فاض على محويه وبدا زائداً عن الحاجة، إنمـا هـو فعل كينونة لم يخرج إلى العلن إلا نتيجة لوجود حاجة ما إليه، ومن هنا لا يكون التعامل معه مجرد ملامسة هامشية وسريعة وآنية، بل تتطلـب الوقوف والاستعداد لفهم آلياته ومكوناته، ومن هنا نعالج في هذه المقالة أوليات المشاهدة وما هي الكيفية التي يجب أن يتوفر عليها المـشاهد أو القارئ كي يتعامل مع النصوص المرئية أو المقروءة. فمثل هذه الميادين تغيرت هي الأخرى ليس بوظائفها فقط، وإنما ببنيتها الفنية والتقنية بحيث تشكلت من مواد جديدة ومختلفة تتطلب رؤية أكثـر حداثـة لماهيتهـا، فالمواد المتضافرة لتشكيل وحدة بنائية متماسكة لها، لا تقـف رؤيتهـا والحكم النقدي عليها عند سطوحها، بقدر ما يتطلب الأمر معرفتها، وهذه المعرفة تدخل اليوم في صلب العملية النقدية والاجتماعية. وسنأتي فـي هذه المقالة على بعض هذه الخصائص البنائية كي نهيئ للمشاهد سـبل

مشاهدة ثقافية مختلفة عما كان يتعامل معها سابقاً. ونبدأ بالمسرح وهو أحد أهم الفنون الذي تجتمع فيه عدة أنواع، وخضع عبر عمره الطويل إلىسلسلة من التغييرات البنوية حتى غدا في عرف اريك بنتلي الحقل الذي لا يقف عند محطة.

المسرح

المسرح ابن المدينة، هذا وضع لا جدال فيه، وعندما تكون المدينة خلفية للمسرح، تدخله من نوافذ فنونه ومكوناته كلها، لذلك ستجد للمدينة حضورا في النص وفي الإخراج والديكور والتمثيل والموسيقى والإعلان والجمهور والقاعة وغير ذلك، ويترتب على هذه المصاهرة أن تجري عملية تجاذب جدلية بين مكونات المسرح الجديدة وحداثة المدينة. وعبثا نتصور أن تطورا سيحدث في المسرح لا نجد فيه صدى لتطور المدينة، أقول هذا وأثر المدينة لا يقتصر على المسرح فقط، بل يشمل الرواية والشعر والموسيقى والتشكيل والإنسان نفسه، فأي تغيير في العلاقة بين الإنسان والشارع، الإنسان والعربة، الإنسان والعمارة، الإنسان والسوق، الإنسان والإقتصاد، ستجد تأثيرات هذه العلاقات منعكسة في المسرح ليس في حواره ولا في تقنياته ولا في طرق إخراجه فقط، وإنما في روحه الجديدة التي تحمل حداثة المدينة وحداثة الإنسان معا. من هنا لا يمكن أن نتصور المسرح خارج دائرة الصراع بين قدم المدينة الساكن وحداثتها المتطلعة.

بخصوص مدينتنا العراقية التي مرت بمراحل تطور وإرتكاس لا مثيل لها، نجد أن حضور مفرداتها متذبذبا بين أن تطبع النتاج الثقافي بطابعها، أو أن تقف عاجزة أمام طماح الكتاب والفنانين من أن تستوعب ما يفكرون به، مدينتنا ما تزال تحمل القرية جنينا غير مكتمل الولادة في أحشائها،وفي الوقت نفسه تطلب منه أن يكون حاضرا في مواقع عالمية

متقدمة. ومن هنا لم نجد عملا فنيا خالصا للمدينة أو للقرية والريف، كل أعمالنا مراوحة بين مكانين ما يزالا لليوم هما عصب التفكير الإبداعي.

بخصوص المسرح، نجد تأثير المدينة كبيرا، ليس بلغتها اليومية وأحداثها وجدليتها النابضة بالمصاهرة بين قوى الصيانة وقوى التدمير، وإنما لأن مدينتنا تتطلع للأمام وعينها للخلف دائما، ربما بتأثير البنية القومية والدينية تلك التي تتحكم بمسار أقدامنا وتحددها. والشواهد كثيرة أنى حداثة المدينة وهي تسحق يوميا نفاياتها القديمة، نجدها تخلف نفايات متراكمة جديدة في الطرقات، كثرة من ما نراه من نفايات جديدة لا تستطيع قوى الحداثة في هذه المدينة- وأعني الخدمات - إزاحتها، يعني أن ثمة تطورا يحدث ولكن آليات التحديث التي نتعامل معها عاجزة عن اللحاق بهذا التطور. هذا الصراع الذي لا نراه منعكسا بلغة الفن يعيشه سومسا ابن المدينة ، الناس الذين سيخدمون الشارع والعربة، الصورة التي تولدها المدينة الناهضة وحدها التي تنبض حياة في مسرح اليوم، ويعني هذا ضمنا علينا أن نعيش تحولات المدينة لا أن نسكن في بيوتنا ولا نرى إلا شريط التاريخ والماضي يمر من أمام أعيننا، علينا أن نكون حداثويين بالرؤية وبتكوين الصورة الحية للفعل.وقل ذلك بشأن اللغة والمكونات الحديثة للفن المسرحي ، ثمة طاقات ممتلئة ثقافة وفكرا وحداثة فيها ولكن آليات تنفيذ مشروعاتها قاصرة، لذلك يكثر الكلام عن التخلف والإرتداد في مسارحنا، بينما يتقدم الفكر والتصورات الجديدة ويتجاوز لغتنا الفنية، نحن في مرحلة مخاض وعلينا أن ندرك أن هذه المرحلة ستؤلف سياقاً جديداً مغايراً للسياقات الفنية القديمة.

المسرح هو جملة من الأنشطة المتظافرة التي تصنع عرضا مسرحيا، ولو دققنا في هذه الجملة لوجدناها عالما جمعيا متضافرا كي يصنع لنا

العرض المسرحي مشاهدة مقبولة، وهذا العرض ليس النص وحده ولا الإخراج أو الديكور أو الميزانسين أو الإنارة أو القاعة أو الخشبة أو الجمهور أو الإعلانات كذلك، بل هو هذا الكل المتضافر الذي يولد ما نسميه بـ "العرض المسرحي" والنقطة الأولى على المشاهد أن يلم بأجزاء من ثقافة ومكونات هذا العرض قبل أن يدخل أية مسرحية، أو في الأقل عليه أن يكون على استعداد وهو يستقبل العرض المسرحي بكل مكوناته أن يميز بين أجزاء هذه المكونات وخصائص كل مفردة منها، نقول المشاهد، فكيف بالناقد الذي عليه أن يجد الفروق بين عرض وآخر للمخرج أو المؤلف نفسه عندما يجد ثمة فوارق بين مكونات عرضه هذا والعرض السابق له؟ وهل هذه الفروق في موقع متقدم أم متأخر، لذلك سنعرض هنا الكيفية التي يتم بها فهم العرض المسرحي اعتمادا على مكونات ما قبل العرض، ثم ندخل بمعية هذه الكيفية إلى العرض المسرحي كي نجد الأرضية المشتركة بين ما كانت عليه ثقافة مكونات العرض قبل التقديم، وثقافة ومكونات العرض أثناء ما يقدم الآن، ثم تكوين الرأي النقدي أو الإنطباعي لدى المشاهد أو الناقد.

نعود لفعل المشاهدة، على مشاهد اليوم أن يذهب إلى المسرحية ولديه جملة من المعلومات عن فن العرض المسرحي، وهذا الشرط هو أحد أهم التحولات التي اشتغل عليها مسرح اليوم، فالعرض المسرحي الجديد لا يوفر كامل المعلومات للمشاهد، بقدر ما يعطيه المفاتيح للتفكير، سابقاً كان العرض يتكفل كل شيء الحكاية والتعريف بالشخصيات والبناء الدرامي وهوية وانتماء الشخصيات وجغرافية الخشبة المسرحية وتاريخ المخرج والمؤلف والممثلين وغيرها، اليوم ونتيجة لتداخل المعلومات والعلوم واتساع رقعة المتداولين من الجمهور لافعال وانشطة الثقافة

والقراءة والصحافة والمرئيات الأخرى لم يعد المسرح كالسابق يوفر معلومات كثيرة للمشاهد، ومن هنا فالمشاهد الحالي جزءاً من العرض انه يكمله بادوات فنية ومعرفية أخرى، شأنه شان مستمع ومشاهد الفرقة السمفونية وهي تعزف سمفونية لبيهوفن أو موزارت وشأنه شان مشاهد اللوحات التشكيلية لرمبرانت أوموندريان أو فان كوخ، فإذا لم يكن على معرفة ولو بسيطة بفنون هؤلاء لن تنفعه مشاهدة لوحاتهم وسماع موسيقاهم، أن المشاهدة اليوم فعل مشاركة.

٢

من مفردات المسرح :

النص

لم يعد النص المسرحي اليوم مجرد جملة حوارية بين شخصيات تحاول أن تعرض موضوعا مختَلفا عليه، وصولاً إلى قناعات لهذه الشخصية أو تلك عن الظاهرة التي يدورعليها الحوارأو الموضوع، فالنص الحديث اليوم قد قلل من فاعلية الكلمات، وبنى تصوره على الصورة وحركة الجسد. وهذه النقلة تعتمد على مكونات جديدة للثقافة الفنية،آتية من حداثة المدينة، أنت لا تسمع كل السائرين في الطرقات، ولكنك تراها وهي تتحرك بحركات مختلفة تنبئ عن تواجهاتهم، تامسرح يرصد الحركة في المدينة والمدينة معبر عنها بحركة ساكنيها، فالصورة الكلية التي نراها هي الأكثر ملائمة عصريا للاختزال اللغوي، صورة معبرة واحدة تعوض عن مليون كلمة، هذا ما يقال، لقد تحول الشعر من السرد والحكاية والاستعارة المثيولوجية والأسطورية إلى

الصورة،وأصبحت السينما معتمدة على جدلية الصورة، اللوحة الفنية التشكيلية والفوتوغرافية مقوماتها علاقة الصورة بمكوناتها، فنون الراديو والتلفزيون تعتمد كليا على نقل الصورة. الصورة في التأليف المسرحي وإن عُبِرَ عنها بالكلمات تتحول في العرض المسرحي إلى صورة مرئية، حركة الجسد وكل ما يتصل بالعرض من مكونات أخرى تتحول من لغتها القديمة إلى لغة الصورة، وليس الكلمات المنطوقة إلا مداخل للصور. من هنا على المشاهد والناقد أن لايقف عند ما يسمعه بل عليه أن يبني صورة مما يسمعه، فحركة الجسد الناطقة هي الصورة التي نراها في جو ومناخ العرض المسرحي تحت إنارة و ديكور وحركة وشعرية لجغرافية الخشبة واستقبال مواجه أو موارب للجمهور، ثم وهذا هو الأهم أن للصورة بلاغتها الخاصة التي تنقذها من ابتذالها أو عاديتها القديمة، صورة لها مفرداتها اللونية والحركية والحسية والتماثلية معنا،ولها القدرة على اختصار الكثير بالعلامة، فليس كل صورة في العرض المسرحي مقبولة أو مشحونة باللغة الفنية ما لم تكن تحمل في أحشائها حداثة للمدينة وللفعل، فثمة من الصور ما يمكن حذفه من المشهد لأنها ضيقة وغير دقيقة التنفيذ ولا تحيلنا على شيء، إنها كالكلمات الزائدة أوالثرثرة المملة، فثمة سلة مهملات ومكنسة تقف لها بالمرصاد لحذفها من الوجود، فالصور الحديثة في المسرح سرعان ما تحيلك إلى غيرها تبعاً لعلاقتها المكانية بما يؤول إليه، ولذلك عليها أن تكون مختزلة ومركزة وسريعة وبليغة ومؤثرة، لأن ما سيأتي بعدها سيبنى عليها. من هنا يجري العمل مع الصورة في العرض المسرحي بدقة متناهية وبرسوم توضيحية مرافقة، وبرابط منهجي بينها وبين مكوناتها في العالم الخارجي، وهذا التحول البصري/ الفني لابد له من

تتابع فكري نظري وعملي، وهو كيف يمكن ترجمة الصورة الحركية إلى فعل ولغة اجتماعية تحكي لنا عن موضوع فيه صراع، وفيه قضية، وفيه فكر. هنا لابد للمؤلف والمخرج أن يؤلفا معا هذه الصورة مناللغة المنطوقة والصورة الآتية من المدينة، وليس لأحدهما فقط، لذلك نجد حضور المؤلف والمخرج معا طوال التمارين، هو الطريق لتضافر الكلمات المؤلفة والصورة الإخراجية، فالمؤلف لا يؤلف نصا كلاميا ويلقي به للمخرج الذي بدوره يجمع حولة مجموعة من الممثلين ليقرأ عليهم النص، وقد يحذفون منه أو يضيفون إليه، بل عليهما أن يعملا سوية مع فريق العمل في تجميع مفردات الصورة من خارج النص المكتوب أيضاً، بدرجة أن تبدوا الصورة النهائية هي لغة جماعية بالرغم من أن مؤديها ممثل واحد وعلى خشبة مسرح في زاوية ما من المدينة. كي تبنى نصا جديدا يقاوم أي ترهل أو ابتذال،هو أن لا تكرر الصور كما لا تكرر الكلام. ونجد في المسرح التجريبي الحديث اليوم،ثمة مجموعة مؤلفة للعرض المسرحي وليس مؤلفاً واحداً، ومجموعة مخرجة للعرض المسرحي وليس مخرجا واحدا، ومجموعة للديكور وأخرى للموسيقى وثالثة للإنارة...الخ، هذا الفعل الجماعي ليس مردة الميل إلى عمل جماعي مشترك، وإنما يعود إلى تداخل الفنون وتشابكها والترابط بين لغاتها الفنية مسرحياً، ولذلك تجد أن أي عمل مسرحي يبدأ أول الأمر فكرة، ثم يجلس مخرج مع مؤلف ليوسعا الفكرة النواة، ثم يجدا لها مخرجا ومدخلا ثم يستدعي الدراماتورج وهو عصب البنية الحديثة للمسرح ،كي يبدأ معهما تنفيذ الفكرة ومدخلها على الورق، ومن ثم يكون العمل مع الممثلين الذين ينفذون في كل تمرين صورة ويربطونها بالأخرى الماضية وممهدة للصورة القادمة، بمثل هذا البناء اليومي

الهرمي الدؤوب يتكون النص الذي هو ليس لغة الكلمات فقط، بل هو اللغة الجمعية لفنون عدة تتضافر جميعا في تأليف نص مفتوح على التجربة والتمرين وما العروض الأختبارية التي تستمر لسنة أو أكثر إلا بمثابة تمارين تستكمل فيها المسرحية شروطها الفنية قبل أن يكون العرض المسرحي مهيئا تماما لتقديمه كمسرحية مكتملة للجمهور.

في سياق التجربة الحديثة وهو ما يسير عيه مسرح الشباب في أوربا، أن الكلام قد قل كثيرا، واقتصر الفعل على التعامل مع كلمات قليلة ولكنها مشحونة بالتأويل، ففي عرض شاهدته في الاسكندرية العام الماضي، وجدت أن ثلاث كلمات نطقت في العرض كله، هي: الله ، العالم، الإنسان، وكل كلمة تعني كلاماً لا حدود له، مثل هذه الكلمات هي صور كلية كونية فيها مئات الصور التي يمكن أن تعرض، وتؤول وتقال، وترسم، وتحرك، وتفعّل، ومن هنا كان العرض كله صراعا بين الاقانيم الثالثة لرسم مصير إنسان القرن الحالي ضمن صراعات كونية فيها من الله والعالم والإنسان الشيء الكثير.

٣

الإخراج

ليس المخرج سيد العرض كما هو عليه في الامس القريب، المخرج المنظر المخرج السيد، الخرج الدكتاتور، تلاشى وتوزعت مهماته على الآخرين كما أخذ من مهمات الآخرين أيضا فأصبح مخرج اليوم محدد المسار، منغمراً بفكرة العمل وليس بالتنظير، مكملا مهنة الدراماتورج ومستعينا بالإنارست والديكورست والجمهور والنقد والإعلان في تطوير

أدواته، فبفعل تعاظم دور الدراماتورج في رسم الخطوط العامة والخاصة للعرض،أصبح المخرج المدير الفني للعرض ومصمم الخطة وواضع اسسها وليس المنفذ لها كما كان سابقا،فالمهمات موزعةً ولكن مع ذلك لم يعد المخرج مثل مايرخولد ولا ستانسلافسكس ولا مثل برشت ولا مثل جروتوفسكي، وغيره، بمهمات نظرية كبيرة، لقد صهروا هؤلاء مدارسهم في فن كوني أسمه العرض المسرحي والعرض المسرحي اليوم لا يقوم على مدرسة أو اتجاه وإنما يقوم على فهم مشترك بين مقومات مدارس مختلفة لإظهار قيم النص بطريقة الصورة وحركات الجسد المتقنة، وهذه العملية لا تتكفل بها لغة النص لوحدها بل لغة السوق والإعلان والفكرة الشاملة والبحث عن تأويلات العرض، المخرج اليوم هو حقيبة من الأفكار قد تتجتمع كلها في عرض واحد، وقد تتوزع، وبمثل ما مات المؤلف في العرض، يموت تدريجيا المخرج، ليظهر بدلا عنه الدراماتورج والممثل الذي ما يزال سيد العرض المسرحي.

يبني المخرج والدراماتورج فن الصورة في العرض المسرحي على ثلاثة أسس:

الأساس الأول، الاهتمام بمركز الصورة في الجسد،فالمعروف ان للجسد مراكز عصبية تتمركز فيها الافعال، ومنها تنبثق الأستجابة، معرفة هذه المراكز هي اولى مهمات المخرج الذي يعتمد على الجسد.

الأساس الثاني هوأن الصورة تكون بمنهجية تعبيرية، مكثفة الحركة دالة بأجزائها على فكرة ومعبرة عن قضيةن صورة منفتحة على ما يليها،صورة ضمن سياق الفعل وتطوراته.الصورة، ويعبر عن الصورة في مثل هذه الحال بأنه شبيهة بالخطوة للقدين،خطوة تتبعها أخرى ومنطلقة بعد نهاية ما سبقها، هذا المسار للصورة لا يعني ثباتها بل أن

كل خطوة تملأ بما حولها، أنها ضمن حركية غير ثابتة ومن هنا لانـــج صورة تشبه أخرى ولاكنها لا تختلف كليا عنها،وقــد يتطلــب مــسار العرض ان تكون الصور سريعة أوبطيئة تبعا للموقف.

الاساس الثالث أنها تمثل لغة مكثفة ومشحونة بلغات عدة للعــرض، فثمة لغة للصورة مسموعة وأخرى منطوقة وثالثة ضوئية ورابعةحركة وخامسة ضمن الديكور...الخ وغيرها، كل هذه اللغات تنصهر في بنيــة إشارية وعلاماتية للصورة ترسم لنا تطورات العرض وتأويلاته.

هذه الأسس تتغير من عرض لآخر، ومن مخرج لمخرج ثان، لأنهــا هي الأخرى تؤسس علامات قد لا نجدها ضمن علامات عرض آخر.

فالإخراج ليس إلا سلسة من الصور منتظمة بخيط العرض ومجسدة لتطوراته وتعكس العلاقة بين ما يقدم على خشبة المسرح والعاولم التـــي يحيل إليها العرض المسرحي.

الدراماتورغ

أصبحت مهمة الدراماتورغ اليوم معقدة بعض الشيء بعد إن كانــت تنحصرعلى تنظيم العرض وفقا لسياقات التمــارين والتــدريب التـــي يضعها المخرج ويرسم ابعادها المؤلف، مع تشذيب النص وأضافة مــا يستجد إليه. اليوم يتسلم الدراماتورج العمل منذ الوهلة الأولى، أنه البناء الذي يعيد بناء البيت بعد أن جزهت كل عناصره، نراه يرافــق عمليــا المؤلف والمخرج، ولكنه يبني النص وفق سياقات جديدة، لأنه الوســيط الذي يجمع بين رؤيتين ليضعهما في العرض، ومن هنا تقوم مهمته على جملة مفردات:

١- تجميع الصورة الكلية من نثار الحوار والتمارين.

٢- وضع الخطط الخارجية والداخلية للعرض المسرحي، فنحن نعرف أن أي نص له إطاران؛ إطار خارجي ممثل بالحكاية وتطورات الصراع وتنفيذها وعلاقة النص بالمكان والزمان، وإطار داخلي ممثل بالبنية العملية للمشاهد الذي يستقبل العرض عن طريق الصورة .

٣- تحويل اللغة إلى صورة وهذه المهمة لا تتم بدون فريق عمل متخصص بحركات الجسد وقراءته للجسد قراءة فنية مختلفة، فالجسد ليس عدد الكيلوغرامات التي يحملها هيكله العظمي، بل هو الروح التي تحركه باتجاهات الاستجابة للفعل المركزي في العرض ومن هنا تكون لكل حركة حسابها ودرجتها وزمنها ومكانها.وقد اشتغل المسرح الفقير على الجسد والمساحة الخالية حتى بتنا نرى عالما مجسدا حيا أمامنا بافعال جسدية.

٤- استعادة بنية العمود الفقري للنص كلما كانت هناك زيادات أو نقص، أنه الفعل المتوازن ضمن السياق المعرفي لفكرة النص.

وأخيرا كتابة أرشيف النص وملحقاته ومدوناته، فما يترك من النص يمكن يؤلف نصوصا اخرى فالتجربة ليست بما يظهر منها بقدر ما يضمر فيها من أفعال يمكن للنقد أن يكشفها.

الممثل/ الصورة

الممثل اليوم جسد الصورة ومادتها وشكلها ومضمونها،الحركة فيه حركه له، والتشكيلات التي يصنعها هي صور تتكلم،ولكن الممثل ليس وحده المسؤول عن هذا كله، بل هناك مكونات العرض الأخرى وقد ساهمت في انجاح ايصال الصورة إلى المشاهد الذي بدوره سيقوم بحليلها ودمجها بمنظومة معرفية تدل على هذه الشريحة من الناس أو

تلك، الممثل /الجسد/ الصورة/ الفكرة، هي محـاور أنـشطة العـرض المسرحي التجريبي الجديد.

هل لدينا ممثل كهذا؟ اشك في قدرة اي من ممثلينا أن يفعل ذلك، فما يقوله كلاما هو ما تحول اليوم إلى حركة، ونحن لا نملك قـدرة ممثـل يتحرك ليقول بل يقول لعيير غث الحركة، والقضية كما تبدو بعيدة عـن مسارحنا ولكن دعونا نتأمل هذه الحادثة التي تجري يوميا أمام أعيننا:

ممثل يقرأ في صحيفة، تكون حركته واضحة عيناه في صفحاتها اليي يمسكها بيديه أو يضعها على طاولة، بينما احدى يدية تمسك بفنجان قهوة يقربه بين فترة واخرى لفمه، توجهه جسدياً وبصرياً نحو صفحة الجريدة التي يقرأ فيها عن حادثة وقعت وهي أن عربة نقل صغيرة قد دهـست كلبا.

يتكلم الممثل منفعلاً :أنه فضيع هذا الذي حدث للكلب.

يقلب الجريدة فتواجهه، حادثة اطلاق نار لجنود على مجموعة مـن العمال المضربين.، الصورة تظهر أحد العمل مطروحا في الشارع.

يصرخ الممثل، هذا شيء غير محتمل.

لنتأمل الصور التي كونتها هذه القراءة في المشاهد.

١- سياق الإستجابة من قبل الممثل مؤلف من سياقين: فردي / ذاتـي حادثة الكلب، وسياق جماعي/ ذاتي حادثة اطلاق النار. في الصورة الأولى يواصل القارئ فعل القراءة واحتساء فنجان القهوة، بينما في الحال الثانية ينهض من مكانه ويغادره إلى موقع آخر.

٢- كلتا الصورتين ومحلقاتهما من نتاج المدينة: الصحيفة وفنجان القهوة والطاولة والقراءة والعربة والجنـود والبنـادق والكلـب والعمـال والشارع والمعمل هي مفردات المدينة. لذا فالصور التي تـستجيب

لها هي ضمن مناخ ومفردات وأجواء المدينة، ولذلك تكون تجسيدها معبرة عن ثقافة المدينة.

٣- الإستجابة الجسدية في حادثة الكلب هي الإنفعال الذاتي الجسدي فقد تكون ردة فعل سريعة مكونة من أسئلة عن الموت المجاني، والدليل على ذلك هو تحول القارئ إلى صفحة أخرى من الجريدة، بينما ردة الفعل في حادثة قتل العمال يكون عنيفا ومتأملاً، وفيها أسئلة اعمق، بدليل قيام الممثل من مكانه.

٤- وعندما لا ينطق الممثل بكلام كثير،نجد أن حركة جسده المعبرة تأخذ شكلين مختلفين، ففي حادثة الكلب يكون الجلوس منطقيا، بينما في حادثة قتل العمل تكون الحركة كبيرة وذات بعد مكاني أوسع، ويرافقها حركات أخرى لتكوين صورة جماعية معبرة عن الرفض.

٥- عمل المخرج في كلتا الصورتين يقتصر على تكثيف بلاغة القتل، بينما عمل الدراماتورج في كلتا الحالين هو إظهار درجة الإنفعال والتعبير عن مستويين منردة الفعل الأولى موضعية والثانية انتقالية.

٦- عمل الجمهور/ المشاهد، في كلتا الصورتين هو الربط بينهما والمدينة، صورة الكلب تعبر عن استهتار السائق بالحيوانات، بينما صورة العمال تعبر عن موقف تضامني او رافض لسياق العنف الذي تمارسه الدولة أو الطبقة المتسيدة.

٧- عمل الممثل يختصر على الإداء المرسومةحدوده،في جال الكلب ربما نجد برهة صمت وحركة موضعية، بينما في حال العمل نجد صورة المشاركة التي تتطلب فعلا جسديا أقوى.

بمثل هذه الكيفية تتجسر العلاقة بين العرض المسرحي والمدينة والمشاهد، وعلينا أن ننتبه لهذا المثلث الذي لولاه لا يمكننا أن نحيل العرض على المجتمع ولا يمكن للجتمع أن يدخل للعرض المسرحي.

٥- بناء الجملية الفنية في مسرح محيي الدين زه نكه نه

١

١-١- أن تكتب عن محيي الدين زه نكه نه ، المسرحي والروائي والقاص والإنسان والمنتج في الثقافية العراقية، فتلك مغامرة نقدية، فما كتبه في الرواية والمسرح و القصة اضافة الى العديد من المقالات والدراسات في شتى شؤون الثقافة والفكر والفن، يفيض على أي نقد، وما قاله فيها من آراء حول المجتمع والفكر لن تحتويه مقالة، وأن تكتب عن الجملة الفنية في مسرحه ضمن هذه الظروف الملتبسة والمعقدة التي أصابت اللغة كما أصابت الواقع بملايين القنابل والمتفجرات شيء أصعب بكثير،هذا التيار المتواصل منذ أواسط الستينات وحتى اليوم، يفيض على مفاهيمنا النقدية خاصة وهو يتناول الظواهرالحياتية والسياسية في مجتمع متناقض القيم، مضطرب الحياة،متصارع القوى.

نحن إذن أمام مهمتين معقدتين: كاتب كتب أكثر من خمسين عملاً بين قصة ورواية ومسرحية، وأمام موضوع شائك وجديد هو الجملة الفنية عبر هذه التجربة الطويلة والمتشعبة. ولكي تكون مهمتنا واضحة لن نتناول قصصه ورواياته ولا جميع مسرحياته، ولكننا سنختار للتدليل على الموضوع ببعض الجمل والفقرات المقتطعة من هذا النص أو ذاك، لأن مشروع الجملة الفنية يتطلب تفرغا تاما للكاتب وهو ما لا نستطع

القيام به الآن. أما المهمة الثانية فهي إشكالية المواضيع التي تنشأ في ضواحي المدن العراقية، وليس في عمق العلاقات البنوية لها وفي ضوء ذلك، سنعالج بنية هذه الجملة ضمن تصورات نقدية بعضها يتصل بالمكان أي بأمكنة مسرحياته وبعضها يتصل بالشخصيات وأخرى تتصل بالأحداث، وسنجد أن ملامستنا لمثل هذا الموضوع تبقى ضمن الإجتهاد الشخصي وليست حكماً نقدياً قاراً.

هاتان المهمتان تلقيان علينا عبئا كبيرا فيما يخص بناء الجملة الفنية لاسيما وأن المؤلف ونصوصه وأفكاره عاشت تحت هيمنة القوى الاجتماعية والسياسية الضاغطة، فلحق بها ما يجعل جملته الفنية، إما أن تتنجب الصراحة فتلجأ إلى الرمز والتهويم والمواربة كما في الكثير من نصوصه الابداعية، وهذا ما ينعكس سلبا أو إيجابا على بنية الجملة الفنية، وإما أن تكون الجملة صريحة النقد وواضحة المقصد، وهذا ما يجعلها مباشرة. وقد تؤدي الظروف فيها إلى المنع والملاحقة والتهجير وهذا ما حصل للكاتب.

نشر أول نصوصه المسرحية " احتفال في نيسان" عام ١٩٥٩ وآخرنصوصه المسرحية"الضحك عقابا" في تموز ٢٠٠٧ وهو ما يشكل موقفا واضحا من حقيقة أن للثقافة دورا في رؤية المجتمع بطريقة مختلفة عما يراه السياسي والاقتصادي والرياضي والطبيب. وهذا الدور ارتبط عمليا بتجديد الخطاب الفني للمسرحية نفسها، فمعارضة القوى القامعة تتطلب تجديدا في الأسلحة الفكرية وهذا ما وضعه المؤلف نصب عينيه حيث اذا نجد تطورا في بنية النص المسرحي عنده تمثل في تخليص لغة وجملة المسرحية التي كتبها مؤخرا من الكثير من السردية التي لازمت نصوصه الأولى ويعني ضمنا أن مقاومة القوى الفاشية

والمقنعة باقنعة إيدولوجية قامعة تطلبت تجديدا في الخطاب الفني وهذا ما انعكس على بنية الجملة الفنية عنده.

يضاف إلى ذلك،أن الأمكنة الوسطية في العراق، ونعني بها المدن والضواحي والبلدات والقرى المتحولة، لم تستقرلا على شكل إقتصادي واضح، ولا على شكل لغوي واضح أيضاً، عندئذ تصبح الجملة الفنية التي تعالج رؤيته للحدث غير مقتصرة على ما تحتوية من تراكيب وسياقات، بل وتشمل تأثير الأمكنة على هذه الجملة.

١ – ٢

مهمتان تحكمان سياق هذه المقالة؛مهمة أن تكون الجملة تحت هيمنة القوى الضاغطة الكبيرة سياسياً واجتماعياً، وهو ما ميز السنوات الماضية، فتغير هذه القوى من خطاب الثقافة، ومهمة أن تكون الجملة على إرتباط بمكان نشوئها. ولدى محيي تصبح المهمتان اشكالية معرفية، فهو يكتب بالفصحى المبسطة والمفهومة من قبل الجميع – وقد مثلت معظم أعماله في القاهرة والرباط ودول الخليج اضافة إلى العراق– مما يعني أن إعتماده الفصحى ينآى به عن محلية اللغة وتعقيداتها،ونتيجة لوضوح طروحاته الفكرية فقد منعت الكثير من أعماله المسرحية في العراق، بل وهدد بمحاكمته. والإشكالية الثانية هي إرتباط نصوصه بقضايا الناس البسطاء من سكنة الضواحي والقرى والبلدات، وغالبا ما تكون هذه القضايا عن النضال والثورة والوطنية والحرية والحق و العدالة .

إذن هي مغامرة نقدية أن نقف أمام نتاج فنان ومثقف كبير،من خلال جزئية الجملة في نتاجه، فنان رفد المسرح العربي طوال خمسين عاما

ونيف بأكثر من خمسين عملاً بين نص مسرحي بفصول ونص مسرحي بفصل واحد، وروايات طويلة وأخرى قصيرة،وقصص قصيرة طويلة، وأقاصيص، ومايزال عطاؤه مستمراً بالروحية نفسها. مثل هذا الكاتب قادرعلى أن يتحدث بلغة فنية عالية عن طبيعة المجتمع العراقي، ويتحدث عن تركيبته وأفكاره وما مرّ ويمر به، متتبعا إنكساراته ونهوضه، تعرجات حياته واستقامتها، فهو أبن هذا الشعب، عاصر محنه وأشترك فيها، وناله منها ما ناله أي مواطن منتم لثقافة تقدمية.

لذا فعلى جملته الفنية أن تحمل هذا كله، فالمشكلة الجذرية التي طبعت نتاجه ،لا تقف عند حافة لمجرد ما يحدث،أوالتعليق على ماحدث،أو لتوجيه النقد لهذه الظاهرة أو تلك، وإنما للكشف عن المواقف التي تثير الأسئلة معتمدا في بناء نصوصه طريقة تجمع بين بنية فنية أكاديمية منضبطة،مسرحيات " السؤال" و"السر" و" الجراد"، وبنية تجريبية حديثة فيها من مران كسر للقوالب القديمة،مسرحية" حكاية صديقين" و" العلبة الحجرية" و"لمن الزهور" و" صراخ الصمت الأخرس" و"الاشواك" و"تكلم يا حجر"، وبنية تجمع بين الأثنين مسرحيات" كاوه دلدار" و"العقاب" و"القطط" و"رؤيا الملك"، فهل يا ترى ستقوم جملته الفنية بمثل هذه المهمات؟.

وبما أن معظم نصوص محيي الدين زه نكه نه ، كتبت قبل التغييرعام ٢٠٠٣، فهي تقع ضمن إطار المهمتين :القوى القديمة الضاغطة، والأمكنة الوسطية، وهو ما يغلف معظم الكتابة العراقية. في حين نشهد اليوم حالة فريدة في ثقافتنا العراقية ،ربما لم تشهدها الثقافة العربية، وهي أن التغيير الذي حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣، شكل ملجأ آمنا للكتابة غير المقيدة، حيث الحرية اصبحت مادة متجذرة في

النصوص فتوزعت الكتابات الأدبية، خاصة النصوص المسرحية على أربع طرق:

إما للعودة إلى الماضي لتحتمي به، وقد شكل التراث، بكل صنوفه القديم منه والحديث، لها حماية مضمونة لمواصلة ما ابتدأت به في أواسط السبعينات، وقد أخذ العمل التلفزيوني المهمة التراثية على عاتقه.

وإما العودة إلى الدين بوصفه الحال السائدة اجتماعيا وثقافيا، وهو ما نشاهده في الطروحات الأكاديمية والنصوص الكربلائية، ومعظم نتاج هذه الظاهرة محدود القيمة والفعالية الجماهيرية.

وإما الناي بعيداً صوب الحداثة الغربية حيث الإشكالية المعرفية، تتواءم مع الحرية وثورة الشكل والبحث عن أفق لأنسان جديد،و تعتبر الطريقة الثالثة هي الأكثر حضورا في المشهد الثقافي العراقي، خاصة وأن كتابها ممن عاصروا فترة الحروب العبثية المدمرة فنشطت لديهم الذائقة الأسلوبية للنقد والسخرية والتهكم والبحث عن أشكال جديدة تنسجم وروح التمرد والإحتجاج.

وشريحة رابعة من الكتابات بقيت ضمن سياقاتها المألوفة، وهذه هي الأقل حضوراً قياساً لما يحدث من تجديد في القالب الفني عموماً.

نشهد هذه الظاهرة أيضا على مستوى القصة والشعر والمقالة والفنون التشكيلية والفوتوغراف. مما يعني أننا على أعتاب مرحلة جديدة. من هنا يصعب على نقدنا العراقي الذي غالبا ما ينتظرأن يكتمل الأديب كي يتناوله، – ما عدا تلك المقالات المتتبعة للعروض المسرحية– معالجة مثل هذه الظاهرة المعقدة، ولذلك لن تجد دراسة مستفيضة عن عمل أي من الكتاب العراقيين، أو دراسة ظاهرة محددة في المسرح العراقي، كظاهرة الجملة الفنية، أوالشخصية المسرحية، أو الموضوع الفلسفي، أو

الحدث المسرحي، أو النص المسرحي، فكيف بنصوص تتحدث عن جدلية المشكلات الإجتماعية والفكرية العميقة التي تعيش حال انفصام جذري بين طماح إنسان بالتغيير وموانع صارمة تحد من هذا الطماح.

كل هذه الأبعاد التي نرجوها وغيرها ستحملها الجملة الفنية للكتاب، ايا كان هذا الكاتب مسرحيا أم شاعرا أو روائياً. فنجد في الجملة ما هو بتراكيب ذاتية، لغة وبنية لفظية، وفيها ما هو بتراكيب جماعية، سجايا قوم وطريقة عيش وعادات وتقاليد ويومية مألوفة، وفيها ما هو إنعكاس لواقع مفترض وآخرحقيقي، وفيها ما هو تخيلي صرف ، وفيها من التجريب والتجديد الكثير، وفيها من التراكيب الكلاسيكية القديمة إلى جوار الأساليب الحديثة، فتُكتب الجملة تارة بالفصحى،تجنبا للنعت بأنها لصالح فئة أو شريحة دون أخرى، وتكتب أخرى بالمحكية إستجابة لواقعية الحدث والشخصية، وتقال أحياناً على ألسنة مفردة لتمثل صوتا مقهوراً، أوعلى ألسنة جماعة رغبة في تعميم الخطاب، أو تقال في صورة رمزية تجنبا لشرورحاكم أو رقيب، أو مباشرة بعد أن ضاقت سبل التعبير.

وكل هذه المشكلات الفنية قد وعاها محيي الدين في أعماله فجعل نصوصه كلها تنطق بالفصحى، متحدثة عن مواضيع تحركها تناقضات قائمة على العلاقة الجدلية بين الإنسان والفكر، الإنسان والبحث عن الحرية،الإنسان وقضايا العمل، الإنسان والبحث عن الموقف. هذه المجالات الجديدة وغيرها فرضت عليه لأن تكون جملته بلغة فصيحة مبسطة، فما يصيب الحدث من تغييرات جذرية يصيب اللغة وبناء جملته الفنية، وما يصوره لغوياً نجد صداه اجتماعياً، في تجربة اللغة الفنية عند محيي واحدة من الظواهر الإشكالية التي تعيدنا إلى جذر المسرح الشعبي

عندما تكتب الجملة بالفصحى تحيلك علـــى مـــستويات القـــول الكـــوني والديني، فتعود تراكيبها وصورها إلى جذرها المثيولوجي وإلى بعـــدها الأسطوري، عندما تختلط فيها الحكاية القديمة بالحكاية الجديـــدة تحيلـــك إلى جذرها اليومي المباشر. لذلك كانت الفصحى المبسطة وسيلة لشمول قطاعات واسعة من الناس بخطابها، خاصة وأن محيي الدين زه نكه نـــه يختار لجملته الفئات الوسطية المثقفة، والتي تتكلم غالبا الفصحى طريقة للتعبير اليومي،وبمثل هذه اللغة التي تتحدث بها النخبة التي قادت الثقافة العراقية في الستينات إلى وعي التجديـــد والتحـــديث،أمكننا أن نتحـــدث وبصوت عال عن المشكلات في عموم العراق بالرغم من ان محيي من أصول كردية، من هنا، وترادفا مع اللغة، اختـــار محيـــي لمـــسرحياته مناطق تجمع بين الريف والمدينة،حتى لتضيع فيها هوية المكان وشحناته الخاصة،واختار مواقع عمومية في هذه الأمكنة تنعكس فيها الصراعات السياسية والفكرية الكبيرة، كالمعامل،والمنظمـــات، ودوائـــر الدولـــة ،و المحلات الشعبية والسجون، والمنازل والأسواق. وتشعرأن هذه الأحداث والشخصيات والأمكنة واللغة تمتلك جذورا إنثروبولوجية عريقة، بحيث تختلط فيها حاجات ومهمات الإنسان الحديث بالرغبة في الحرية، فاللغة الفنية التي تتجاوب مع هذه النقلات المكانية والفكريـــة تمـــنح الحـــدث والشخصية عمقا أبعد مما نراها في الحياة اليومية لها

مسرحية " الجراد" مثلا عندما تحكي عـــن هيمنـــة القـــوى العميـــاء الأسطورية على تطلعات شعب ينشد الحداثة، خلال تجربة سياسية اتـــت على اخضر العراق ويابسه، فكانت جملته فيها مباشرة وحادة وقويـــة، في حين تصبح الجملة في مسرحية" الجنزير" مثلا صنو الـــدكتاتوريات أينما كانت وتحت أي مسمى ستكون،كأحد الجذور العميقة فـــي الثقافـــة

العراقية، ولذلك نجدها في المسرحية مستنسخة بـدكتاتوريات أسـروية ووظيفية صغيرة، فأصبحت جملتها مشبعة بالحال البيتية والإنـشغالات الأسروية وتوزيع المناصب على الحاشية، مثل هذه الجمـل مـشحونة بأمكنة السلطة، وتجد اللغة متألقة في صورة المفكر في مسرحية" صراخ الصمت الأخرس" و"تكلم ياحجر"، وهكذا بقية أعماله، من هنا تقع على الجملة مسؤولية أن تحمل كل هذه التجديدات دلالياً، بل وتمنهجها علـى وفق سياق الحداثة، كأفق معرفي تحدده دلالة اللغة وليس شكلها.

من هنا لم يعد مسرحنا و- محيي في المقدمة من كتابه- كما إبتدأ، حين كان المؤلف يضع حواراً على لسان الشخصيات، ثم يقذف بها إلى خشبة المسرح، ليجد المشاهد فيها ما يسليه أو يحفـزه أو يـستغله، ثـم يخرج العمل دون أن يحرك شيئاً.

١-٣

ونظرة على الشخصية الفنية في مسرحيات محيي الدين زه نكه نه ، نجدها أفكاراً معبأة بأجساد حية، فهي ليست إنسانا عاديا أتـي بـه دون وعي مسبق بما سـيقوله، وإنمـا هـي الإنـسان المـشكل، الإنـسان الفكرة،الإنسان الذي يثير الأسئلة ليكون بمواجهة ما سيحدث، هذا الإنسان نجده قريباً من المؤلف، أو هو من الدائرة التي يعرفها، يتغـذى أحيانـاً بالتراث كما في مسرحية "السؤال" ويتغذى أحيانـا بمـشكلات الواقـع الدموي كما في مسرحية " السر" و " تكلم يـاحجر" و يتغـذى أحيانـا بالحكاية الشعبية والثورة كما في مسرحية" لمن الزهور" ولذلك، نجد هذه الشخصية تحمل أسماء تارة وبدون أسماء تارة أخـرى، فهـي الكـائن المتحرك بين حقول معرفة متناقضة، نتعـرف عليهـا فـي المعامـل

والوظائف والتنظيم الحزبي ومراكز الدولة، ونرآها في المظاهرات والمهمات السياسية، ونجتمع معها في المقاهي والقصور، ونتعرف عليها في السجون ومدن الهجرة، وتعيش معنا محن البلاد من تهجير وقمع وتشريد وجوع،هي الإنسان الذي تتشبع به أمكنة الضواحي الشعبية، فكانت هذه الشخصيات رفيقا للمؤلف، وخدينا له، يلقن أحدهما اللغة للآخر، ولذلك، سنرى هذه الشخصيات راوية تارة، ومنهمكة بمشكلات المجتمع لتروي أحداث غيرها تارة أخرى، وتقع ..بين بين في مرات أخر.

سيكون بالطبع مثل هذا الموضوع صعبا للغاية لأن الكاتب لم يقصد ذلك بالأساس وأنما ترشحت رؤيته عبر اختياره لنمط معين من الشخصيات وضعت تاريخيا ضمن هذه الدائرة، ليرسم من خلالها صوراعن المجتمع والإنسان المثقف البسيط والمهتم بمشكلات سياسية وحياتية يومية، إنه الإنسان العراقي الذي أغرقته الحياة بمشكلاتها، فما كان منه إلا أن يخوض صراعا حاميا معها، وتطلب هذا الصراع لغة تجمع بين صوتين: صوت المؤلف المفكر والراوي الذي يعلم بكل تفاصيل الموضوع، وصوت الشخصية الذي ينبع من حاجتها الفعلية لرسم مصائره اليومية والحياتية وبالتالي، ثمة رؤية أوسع يؤلفها الصوتان تعبرعن القضية الاجتماعية / السياسية التي تغلف معظم نتاج كتاب المسرح والرواية عندنا. أما بمدخل عنوانات تشكل أوليات عتبات النص وهذه العتبات ليس من السهل تجاهلها في بنية النص، - نتذكر شرحه لعنوان "صراخ الصمت الأخرس- وماذا يعني لغويا ودلاليا- وإما بتركيبة لا شعورية تمزج بين المتخيل والواقعي في بنية مجتمع يزاوج بين الحكاية المفترضة والحكاية الواقعية، وهاتان الطريقتان

تبدءان من العنوان وحتى آخر جملة في النص،لا تجعل القارئ حرا في التفكير المغاير لسياقهما، بل تجعله أسير تصورات متداخلة بين وقـــائع يريد الكاتب أعادة سردها بعد أن حدثت، وكتابة نــص فنـــي يفــرض شروطه الفنية والتعبيرية الجديدة المغايرة أحيانا لسياق الحادثة القديمـــة، ولذلك نجد أنفسنا نصطدم بين أونة وأخرى بالمقارنة بين ما نعرفه عــن الحدث وما يريده المؤلف من الحدث، ليكون النص متأرجحا بين الـــربط بما هو سياسي / اجتماعي، وبين أن يكون ثمة نص يـــستبطن تاريخـــا وحالات قد لا تكون حقيقية. بمثل هذه الرؤية تتحكم الحداثة بسياق جمله فنيا وفكريا وبمثل هذه الرؤية يفرض النص شخصيته الجديدة بعيدا عن سياقات الشخصيات التي اشبعت مسرحنا بالمكرفونية..

١-٣- في عموم تجربة القراءة لنتاج الكتاب نستطيع أن نميز بـــين جملة يكتبها محيي الدين زنكنة وتلك التي يكتبها قاسم محمـــد أو عـــادل كاظم، شأنها شأن أي فن قول آخر، حيث يمكننا أن نميز بـــين تمثيـــل سامي عبد الحميد على المسرح وتمثيل ابراهيم جلال أو يوسف العاني، فحركات الجسم وطريقة أداء النص حركيا ولفظيا يختلف من ممثل إلـــى آخر، الأمر نفسه عندما نقرأ الجملة الشعرية للـــسياب ونقـــرأ الجملـــة الشعرية لأدونيس أو شيركو بيكه س نجد ثمة فروقا كثيرة بين شـــاعر وآخر، ليس بطريقة رسم الصورة الشعرية فقط،، وإنما في تركيبة وبنية الجملة الشعرية، والأمر من السعة بحيث تضيق الأمثلة على أيضاحه.

أشعر أن بنية الجملة السردية أو الشعرية لدى المبدع، تبنـــى قبـــل اللغة لأنها تتصل بالكلام، هي خلاصة للتعبيرعن الجذور اللاواعية فـــي

التركيبة الصوتية والجسدية والفكرية للإنسان إضافة إلى خبرة الممارسة، وأول تحديد جذري لها أنها تنطلق من بنية عميقة كائنة في جوهر الفكر الذي يؤمن الكاتب به، قد لا تفصح موضوعاته وعنوانات قصصه ومسرحياته وقصائده عنها بقدرما تحمل هذه الجملة بعداً لا مرئيا عميقا آتيا إلى كلماته وصوره من اهتمامته الفكرية القديمة، حتى لو لم يكن الموضوع متصلا بها كليا، أعتبر تلك البنية الجذرية العميقة هي توجهات الكاتب وأرضيته المثيولوجية والأنثروبولوجية، وتتصل عمليا بطريقة تنظيم أفكاره والرؤية الجمالية التي سيظهرها لاحقا في نتاجه. هل أتحدث هنا عن جذور اللاادبي في النص المسرحي .

يمكن بداية أن أنوه إلى مثل هذه الإشكالية المعقدة التي تظهر في ما نقوله دون أن نقصد أظهارها. هذه البنية اللاواعية التي تفرضها النصوص اللاأدبية تتحكم أحيانا بطريقة النطق وباللفظ وبالتراكيب، ونجد ذلك واضحا في الغناء مثلاً وفي الروايات التي تكتب بالمحكية الشعبية كما فعل سمير نقاش في روايته "نزولة وخيط الشيطان" التي استخدم فيها المحكية العراقية الجنوبية وله عمل آخر بالمحكية الموصلية والكاتب محمود عيسى موسى في روايته "حنتش بنتش " عندما استخدم المحكية الفلسطينية، والكثير من أعمال نجيب محفوظ في أجزاء منها وهو يستخدم المحكية المصرية، كما نجد ذلك واضحا في المخاطبات اليومية بين الناس. وتستطيع أن تميز جملة أهل الوسط والجنوب العراقي في الشعر الشعبي كما هي عند مظفر النواب وعريان السيد خلف وسواهما مختلفة عن جملة أهل البادية كما هي عند سعدي الحديثي مثلاً.

وهكذا يمكنك أن تذهب بعيدا لتراكيب الجملة بالرغم من اصطفافها اللغوي ضمن منظومة القواعد والنحو- وسنجد أن أرضية هذه الجملة

هي القاع الاجتماعي الشعبي الذي يبني تصوراته بلغة معاشة بينما تنطقها الشخصية بلغة فصحى.

ويبقى بعد ذلك السؤال الكبير من هم هؤلاء الناس الذين يشغلون القاع الاجتماعي؟ هل هم الشريحة الاجتماعية الوسطية التي تأتي لمشاهدة المسرحيات؟ أم هي تلك الفئة القليلة التي تقرأ الروايات والقصص؟ أم هم الشريحة المتنوعة الانتماءات التي تنتظم في إتجاه سياسي معين؟ أم هي الشعب بعموم فئاته؟ لا شك أن سؤالا كهذا لا تجيب عنه أعمال محي الدين زه نكه نه وحدها، بل الثقافة العراقية بمجملها لما يطرحه هذا التساؤل من إشكالية معرفية تؤشر إلى العلاقة بين الثقافة والناس. في ضوء ذلك نجد أن معنى الجملة فنيا هو غيره في معناها النحوي والبلاغي، سواء قيلت بالعامية أم بالفصحى، ومهما كان شكل كتابتها فصيحا أم محكيا، الذي يهمنا هو الطريقة وكيفية التوصيل. وهذه أشكالية أخرى تتعلق بطريقة تفكير المؤلف، وعلينا أن ندرك أن محيي الدين زه نكه نه ونتيجة لاشكالية اللغة عنده فهو كردي يكتب ويدرس اللغة العربية، وهو المؤلف الشعبي ولكنه لا يكتب إلا بالفصحى،ونكاد أن نقول أنه يختار اللغة الوسطى، لغة المحكي الفصيح،كي يتجنب السقوط في العامية أو الفصحى المشددة التعابير.

هل مثل هذه اللغة هي الملائمة فعلا لمثل موضوعاته؟ وهل استطاعت جملته الفنية أن تفي بأغراضها كي توصل ما يريده، لنخلص إلى أن الجملة الفنية هي هذا التركيب المكتمل المعنى، هي التي تختار نوعية التراكيب والكلمات التي تتناسب وسياق فكرة المؤلف في مرحلة ما، بحيث تغطي هذه الإختيارات حاجة المؤلف للتعبير عن موقف ما.؟

أسئلة من قبيل هذا وسواه سنحاول تسليط الضوء عليها في هذه المقالة.

٢

بنية الجملة الفنية

٢-١- الملاحظة الأولى على جملة محيي الدين زه نكه نه الفنية،انك تجدها مشبعة بالعقائدية الأدبية،وليس بالتلقائية الفنية حسب، ثمة شرط داخلي يحكم سياق جملته الفنية هذا السياق هو العقيدة الوطنية حيث توجه خطابه باتجاه صدقيتها ومشروعيتها في القول والممارسة والفعل، مادة هذه الجملة العقائدية هي النص اللاأدبي الذي يكمن تحت النص المسرحي، وبسبب عمق النص المثيولوجي وهيمنته، تحمل الجملة في أحشائها البنية القصصية، ولذلك نجدها من حيث التركيبة متشابهة في أعماله القصصية وأعماله المسرحية، لكنها مختلفة من حيث الدلالة والتعبير، فجملة الرواية غالبا ما تكون مشحونة بالبحث والتأويل وتوسيع دائرة الخبر،ولا تحسم موقفاً، إنها ضمن سياق تصاعدي تتبع المبنى والمتن الحكائي للنص، بينما تكون جملته المسرحية آنية وحوارية ونثرية ومعمقة بدوران الأسئلة، لتحفيز الصراع وحسم الموقف. وهذه ليست مثلبة أو قلة دراية بتحديد نوعية الجمل التي تختص بالمسرحية أو الروائية، ولكن طبيعة الحوار في المسرحية تفرض سياقا لحظوياً لحسم موقف ما، على العكس من الرواية، كلما كان الحسم مؤجلا فيها إزداد العمل تشويقاً، إن ما يميزالجملتين،هو أن الشخصيات في الرواية تختفي خلف أسماء صريحة ومكتملة، بينما الشخصيات في المسرحية مبهمة

ونكرة في الغالب، وتختفي خلف صفات، أو رموز، أو أسماء مفردة، وسنأتي على هذه النقطة بالذات .

٢-٢- يجمع محيي الدين في جملته الفنية بين سايكولوجيتين: سايكولوجية الإنتماء الوطني للشعب وحرصه الشديد على تبيان مراحل نضوجه الفكري، وسايكولوجية التداخل الأثيني بين القوميات وأطياف المجتمع العراقي. والسايكولوجيتان هما عصب منطقة ثقافية حرجة في العراق، وقد جنبته اللغة الفصحى هذا التباين بين شخصية كردية تجيد اللغة العربية، وشخصية عربية تجد مكان نضالها في المنطقة الكردية. السايكولوجية الأولى فرضت عليه أن تكون شخصياته وسطية وثورية امتصت نقم وقضايا السياسة والملاحقة وعاشت بيئات شعبية منتوعة وانتقلت بين مدن وحواضر وأعمال مختلفة، أما سايكولوجية الإنتماء الأثيني فهي التي تجمع في داخلها؛ البنية الأثينية العراقية كلها؛ العربية مع الكردية، وهذه السايكولوجية لم تدفع به لأي تعصب بقدر ما كانت أداة لكشف العسف الذي لحق بالجميع. فنجد شخوصه من مختلف الطبقات والقوميات والأديان، فيها العربي والكردي، المسلم والمسيحي، اليهودي و الإيزيدي وغيرهم، ومادته قديمة مستلة من الحكايات ومن الف ليلة وليلة ومن الأساطير الكردية " مم وزين" و" كاوه الحداد" و سواها،ومن مواقف حديثة مأخوذة من الحياة الأجتماعية المعاصرة مثل "تاسوس" كي يطرح قضية الإنسان العراقي عبر مئات السنين، فهو لا يطل على مشكلات المجتمع من عل، بل من المعايشة الفكرية والسياسية له، باحثاً عن وجوده ، لذا تراه قريبًا لمسرح اللامعقول والعبث، ولكن

بأثواب ولهجة وسياق واقعيين" مسرحية صراخ الصمت الأخرس، "ومسرحية " تكلم ياحجر" . من هنا يستطيع محيي أن يقول عن هذا المجتمع ما يجعل قوله فصلا في طرائق التفكير السياسي، وفي سلوك وممارسات الناس العاديين ايضاً، وله رؤية أبعد من أن يقدم شخصيات بمواقف وأحداث مرت دون موقف فلسفي بامتياز تتلخص بأن يضع الشخصية الشعبية بمواجهة وجودها، هذه المواجهة التي تأخذ طابعا نضالياً حاداً في أحيان كثيرة، فتجدها متجددة من عمل لآخر.لا أعني بالطبع هنا أن محيي يلجأ للشخصيات المثقفة، الشخصيات المشبعة بتاريخية نضالية ووطنية فقط،، أو أنه يقلد مسرحا ثورياً سبق وأن عالج مثل هذه الشخصيات، بل عندما إكتشف الإنسان المنتمي – وهو محور معظم أعماله– وجد نفسه يبحث عن أسئلة جديدة عنه، لكنه وهو يبحث كان يضمحل تدريجيا بفوضى أسئلته تلك ،إنه يتلاشى في القضايا كي يفسح لغيره بالظهور، ولذلك عندما تقرأ مسرحية" السر" أو "الجراد"، تجدها موجودة في مسرحية "حكاية صديقين" و"تكلم ياحجر" و"السؤال" و"لمن الزهور" وغيرها، ولكن بطريقة أكثر تقدما من تلك، أنه إذ يتجدد يتلاشى في التجربة. هذا هو السؤال الوجودي المبني على الشك الدائم بالفلسفة والإيديولوجيا، لأن شخصياته كيانات بشرية تتصل بمثيولوجيا الأديان والحضارات القديمة وتتعمق عبر القضايا الوطنية المحلية وتحلق في فضاء تجربة لم تنته بعد، لذلك يرتفع حواره عن طبيعة طرح المشكلات الانية لتعالج جوهر السؤال الوجودي.وهو أناضل فأنا موجود. لأن الوجود عند محيي هو البحث عن سعادة بشرية ممكنة ضمن ظروف ممكنة أيضاً، وهو موقف إنساني وليس قضية عابرة أو فكرة طارئة، يفرض على جملته الفنية أن تكون يقظة وواضحة

ومختصرة – عدا المنولوجات الطويلة والمستفيضة وأحياناً–. من هنا تتحول الكتابة إلى أداة حفر في طبيعة هذا الإنسان وقضاياه وما يفكر به. لأن محيي لا يتحدث عن شريحة محددة ذات هوية أثينية أو جغرافية من المجتمع العراقي ، ولا عن قومية أو شخصيات معينة، بل عن جدلية العلاقة بين الإنسان وموقفه، أنه الكاتب الذي تجد في نتاجه كل الشرائح العراقية،وكل منعطفات الاحداث التاريخية في العراق، ثورة تموز ١٩٥٨ ودموية شباط ١٩٦٣ وانتكاسة المجتمع في الحروب ، وكل ما يمكننا أن نؤرخ بها مجتمعنا. لذلك لا تجد شخصياته محجوزة بين جدران أو قويسات أيديولوجية، فهو يطلقها خارج فضائها، باحثة عن مصيرها، فتجدها تعبر المدن والقوميات واللغات والحدود، وتتجول في تونس والمغرب ومصر وفلسطين واليمن ودول الخليج، وهولندا وألمانيا، كما لو أنها مصممة لإلقاء الأسئلة على الناس جميعا. فالإبداع الحقيقي لا يغّربك عن مجتمعك، بل يقربك إليه، وهذا ما يفعله عندما يشدنا دائما إلى مشاهدة مسرحياته.

٢–٣– في سياق البنية الفكرية لمسرحياته لم يتعكز محيي على أيديولوجية معينة بالرغم من وضوح هواه الماركسي في طروحاته،هذا يعني أن المثقف الكبير لاتقوده إيديولوجيات بقدرما يغتني بالإيديولوجيات ثم يغادرها لمساحة أوسع منها. وفي مجتمع مثل مجتمعنا وما مربه، تصلح الإيديولوجيا إطارا عاما للرؤية الجدلية له، لكن المشكلات التي يجب أن يعالجها الكاتب يمكنها أن تخرج على هذا الإطار لتذهب بعيدا إلى تلك الجذور التي تجعل الفن المسرحي جزء من لعبة فنية كونية

متطورة، وبالطبع أن من يشاهد المسرحية وهي تمثل على الخشبة، يجد ثمة بنية للعبة فنية بدائية موشاة بالحلم وبأثواب واقعية تحكي بطريقة تجسيدها للأشكال عبر لغة الحركة والجسد واللسان، حكاية ما

هذا على المستوى الستاتيكي والفيزيقي للعبة، بينما على مستوى الدلالة، نعم، ثمة لعبة كونية يمارسها البشر للتعبيرعن مواقفهم،عن حاجاتهم،عن أفكارهم، هذه اللعبة كانت موجودة منذ القدم وتكررها الشعوب كطقوس موسمية، بحيث يجري المحافظة على شكلها ومحتواها، وتؤدى سنويا ضمن إحتفال جماهيري، لكنها بعد فترة تتحول إلى رسالة تعبّر عن موقف وعن حاجة، شأنها شأن الموسيقى والرقص والغناء والحزن والفرح والغضب والحرب، فاللعبة الفنية،لا تستقر على شكل أو لغة، ولا على نص أو مدونة، أنها لعبة بحث منفتحة على التأصيل و التجريب والتجديد معاً، فهي من جانب حافظت على القديم ومن جانب آخر غيرت من دلالته كلما استدعت الضرورة لذلك. ولذلك على من يتعامل مع المسرح أن يجد لهذه اللعبة القديمة والبدائية الجملة الفنية التي تستوعب هذا التنويع والتجريب والتجديد.

في مسرح محيي الدين زه نكه نه نجد أنفسنا دائما في دائرة طقسية قديمة ولكن أطرها ومحتوى ما فيها يتغير باستمرار حتى ليعبر الحاضر. يبدو لي أن محيي الدين فيه شيء من بدائية لعبة الشكل المسرحي، شيء ما من لاوعي الشكل القديم يتحرك ضمن نصوصه،ويحرك نصوصه، أنه اللعب الفني على الشكل والثيمة والإنسان، لعب يستوعب الجديد وبخطاب مغاير لكنه يبقي على أن يقدم للجمهور ويحاورهم ويعرض مشكلاتهم ثم يسألهم. وعموم تجربة هذا اللعب الفني الماقبل، يعتمد على شخصيتين مركزيتين فمعظم بنية الحدث

في مسرحياته قائم على شخصيتين بالرغم من تعـدد الشخـصيات فـي النص، وهو ما يجعلنا نؤكد أنه ينفتح على التجربة من كوة ضـيقة ثـم يشطر الشخصيتين إلى شخصيات أخرى فتجد المسرحية باربع أو خمس أو ست أو عشر شخصيات ولكن الرئيسية منها إثنتان. فمحيي الدين لـم يتخرج من أكاديمية الفنون الجميلة، ولم يدرس الفنون المسرحية دراسة خاصة،- نشر أول مسرحية عام ١٩٥٩- كل مـا يعرفـه عـن لعبـة المسرح هو أنها تجسد دراما شعبية بلغة قريبة من العامة، وبإديولوجيـا الناس المغيرين،فيمثل كل طرف بشخصية واحدة ثـم يـشطرها إلـى شخصيات أخرى تقف مع هذا أو ذاك، هذا النوع من التأليف نما واتسع كطريقة لادارة الحوار بين عدة أصوات ريئسية وثانويـة فـي الثقافـة العراقية تحديدا تحت ظل الحس الوطني والثقافة التقدمية كتمثيل أولـي للبنية الديمقراطية- كل روايات الروائي غائب طعمة فرمان مثلاً تعتمد تعددية الأصوات وقد اختصرها بـ خمسة أصـوات،ولكن مـا حولهـا عشرات الأشخاص، كمثل على تعددية الفئات والطبقات الإجتماعية- هذه التعددية فرضتها الثقافة الوطنية في تأكيدها لظـاهرة النقـد والـسؤال المنفتحين على جذور المشكلات وتشعباتها الاجتماعية.

من هنا نجد أن للعبة المسرح المثيولوجية عند محيي دورا في ترسيخ فن المسرح كشكل يتواصل مع القديم باثواب معاصرة. وأعني باللعبـة المثيولوجية وجود شيء من الفطـرة المـسبقة فـي الحـوار ووعـي الشخصية، لالتقاط الحدث والدوران في ثيمة وجود الإنـسان وحقوقـه ومتطلباته والمتغيرات التي سيحدثها، فاللعبة الفنيـة لماهيـة المـسرح تفرض على الكاتب أن يكون ضمن سياقها القديم ولكن بأطر وأسـاليب حديثة، فمن جهة عليه أن يكون مغايراً للطرق التأليفية القديمـة، ومـن

جهة أخرى عليه أن يحافظ على أصول اللعبة الفكرية. ولكن هذه المغايرة وهذه المحافظة اقتصرت على تنوع الحدث ونمط الشخصيات لتأتي الجملة الفنية حاملة الأثنين معا وهو ما نلمسه في جملة محيي عامة وليست في جملة أو جملتين نستلهما من هذا النص أو ذاك. أنها البنية اللاشعورية التي تتحكم عن طريق الحوار في صياغاته الفنية.. فالتجديد لا يأتي على كل مفردات العملية الفنية القديمة، بل على الحلقات القابلة للتغيير، والجملة وما تحتويه من بنية مركبة وعميقة ليس من السهل أن يغيرها الكاتب كما يفعل مع الحادثة أو الشخصية. فنحن قد نكتب اللامعقول بجمل واقعية، وقد نرسم لوحة ما بعد الحداثة بتقنية اللوحة الإنطباعية، وقد نغني الأغنية الحديثة بطور العتابة، وقد نكتب قصيدة الحركة الثانية للحداثة الشعرية بأسلوب ولغة حركة حداثة السياب الأولى.

محيي الدين زه نكه نه يترصد هذا الخروج ويتبناه كي ينأى بجملته عن أن تكون مباشرة ومحسوبة على هذه الايديولوجيا أو تلك ، لكنها – أي الجملة– تعكس حقيقة تغيرات المجتمع وجوهر نضاله، وتسعى لرصد حركته بأدواتها قديمة ومستحدثة.من هنا فكتابات محيي أبعد من أن يخندقها أسلوب أو مصطلح ما، فهي أقرب ما أن تكون إلى شعر الحياة اليومية الذي نتنفس منه روائح التغيير بهدوء.

ومع مشروعية هذا التحول والتراجع للجملة الفنية، نجدها عالقة بأثواب الواقعية، حتى لو كان النص من اللامعقول، ويذكر في تجربته الحيايتة، أنه كان ملتزما بقضايا شعبه إبتداء من بداية الخمسينات وحتى يومنا هذا، ويسرد ذلك بشعرية جميلة في مقدمة كتبها لمسرحية " صراخ الصمت الأخرس"، تحدث فيها عن رحلته مع التعليم ومع البيشمركة

ومع أحداث البعث الدموي في ١٩٦٣، ومع كردستان ومع الحزب الشيوعي العراقي، ونجده وهو يقلب صفحات العراق يتقلب معها متنقلا بين مدن وبيوت وأفكار ومواجع. فالتجربة الغنية مبثوثة في أعماله وتحملها جملته الفنية بطريقة مباشرة

هذا الخزين من المشاعروالوعي واللاوعي، أستبطنه الإنسان العراقي في مرحلة تشكل ذاته العليا منذ كلكامش وحتى صفوان- أحد أبطال مسرحية السؤال-،ثم جعلها طريقة للحوار بين صديقين، وفي تكلم ياحجر، فحينما يبحث في "صراخ الصمت الأخرس" عن وجود كائن بشخصيتين نجده هو هاتين الشخصيتين اللتين لم يسمهما المؤلف إلا بـ الأول والثاني، هذه اللحظة الوجودية هي بحث عن ذات عليا ضمن تشظي الذات الواحدة،كي يداور بين صوتين موجودين فيه،وقد أعطت دلالة النكرة "الأول والثاني" - بالرغم من وجود أل التعريف،- ترتيبا جنسانيا كما أعطى اسمي :حسن وحسين في مسرحية " حكاية صديقين" آخر للدلالة على الواحد ايضاً، ومسرحية " صراخ الصمت الأخرس" التي يتحدث عن عنوانها الملتبس نجدها لا تكتمل بالعنوان فالعنوان جملة مبهمة ليس إلا عتبة أولى للدخول إلى النص فتصبح العتبة كلها مبتدأ ، بعد ان يتحول النص الى أداة للبحث عن معنى وجودهما في عالم يتطلب الحركة لا الوقوف، فالنص ينمو في دائرة البحث الوجودي لذاته أي دائرة العمل والفكر المستمرين، دائرة النضال اليومي، عندئذ يكون النص كله خبراً لجملة العنوان المبتدأ. أن تحقيق وجود الذات التي شكلها الأول والثاني جاء عن طريق الخبر- النص- وهذا يعني ضمنا أن سياق الحياة المعقدة بعد دموية شباط ١٩٦٣ قد شظى الشخصية الواحدة إلى إثنتين، فهو من الصعب أن يكتب نصاً دون أن يضع شريحة من حياته

فيه، فالنص مجسه لدخول غابة المجهول وأداته للكشف عن المثيولوجي فينا، ومحراثه لنبش نار الأعماق المستعرة. كل ذلك مشبع بالبنية اللاواعية ذات الجذر المثيولوجي والتي تعتبرأولى المدامك الفكرية التي بنى عليها عمارته المسرحية.

٢-٤- الغرف واللغة الممحاة

الملاحظة الأخرى التي بني عليه المؤلف عمارته الفنية، هي أن كل مسرحياته بنيت في أمكنة ضيقة: غرف، سجون، بيوت، معتقلات، زوايا، مقاهي، أزقة، عربات، كهف، قصر، ودلالة الأمكنة الضيقة تؤكد الواحدية والعزلة والمراقبة والإنتظار، إنها أمكنة مشحونة بقوة الصوت المفرد، ولأنه يكتب بالفصحى اختفت ملامح المنطقة الشعبية، والمدينة الكبيرة، أو أصبحت ظلالا في تلك الأمكنة الضيقة، ولكنك تشعر أن جملته الفنية قد حملت،الحس الجماعي للأمكنة الكبيرة، والذي يؤكد هذا الحس هو إنتمائية مطلقة لتلك الأمكنة. فمن يبني بيوت مسرحياته في ضواحي المدينة، وتحديدا في المناطق التي أشرنا إليها،يتشبث كثيرا بالتاريخية،بالتقاليد،بالنمط الكلاسيكي للحوار،بالرؤية المستقيمة للأمور،بالوضوح في القول، واللغة الفصحى جزء من هذه البنية التاريخية التي نحملها، فما تحملها اللغة من أحداث لا يمكن أن تكون طافية وبلا أعماق، فلو كانت أمكنته في المدينة لحملت أفعال وخصائص ولغة المدينة الاقتصادية والسياسية والثقافية، ولتشربت الفصحى بعشرات الأقوال المختلفة البنية والنطق، ولتسرب الكلام اليومي إليها بسهولة، ولبنت علاقاتها بطريقة أسرع مما نجده في الضواحي .

صحيح أن محيي لا يرى مكاناً آخر سوى خشبة المسرح، العلبة والمكان الضيق، وعلى هذه الخشبة بني بيوت نصوصه ، لكن ديكور هذه الخشبة/ العلبة- يحمل السمات الشعبية للمناطق والضواحي والمناطق المعزولة والمفردة والمشحونة بطاقة الفرد. أن هذا يجعلنا نربط بين إستخدامه للفصحى المبسطة بالتغييب المتعمد للأمكنة الكبيرة. لأن الفصحى تعمم الحدث وتمنعه من التخصيص، وبمثل هذه المزاوجة، بين الأمكنة الضيقة أمكنة الضواحي واللغة الفصحى، تتحول القضايا الوطنية الكبيرة إلى حوارأفكار،يقال في جلسة شاي أو في سفرة بطريق أو في عربة متنقلة أو في زنزانة ضيقة، أو بين مصلوبين على جدار أو خلاصة لسؤال وجودي، كما تجدها في طبيعة الريف والبلدات الصغيرة، أيضاً.

والأمر لا يقتصر على محيي الدين فقط، بل يشمل ذلك عموم نتاجنا الثقافي. ففي روايتنا وشعرنا ومسرحنا، لا توجد علاقات للمدينة الحديثة فيها، ولا حتى لهوية وسياق مدينة مثل بغداد، بل وجدت لسياق وعلاقات المحلة الشعبية، والمعمل، والأسرة، والسجن، والزقاق، والمقهى، أي العلاقات التي تولدها الأمكنة الضيقة، ولكن محيي يغيّب متعمدا هوية وملامح الأمكنة الكبيرة مكتفيا باستعماله اللغة الفصحى دائماً كممحاة كبيرة لمحو الفوارق بين الأمكنة..

من هنا لم يلجأ محيي الدين إلى نثر الحياة، في تلك المشكلات التي تحدث في العيادة أو دائرة العمل أو الأسرة، والسوق، أوالتي تكتفي بعرض الأحداث اليومية، أو التي تكتفي بالشكوى وعرض الحال، أو تلك التي يلخصها العرضحالجي بأسطر قليلة ثم يضع عليها طمغة الابهام

والطابع، ويرسلها لمدير الناحية، بل ذهب مباشرة إلى شعر هذه الأمكنة الضيقة والضواحي، إلى النوى الجديدة التي تمزج بين عملها وفكرهـا، بين أن تتطلع للعيش في المدينة وأن تختفي من عسس وشرطة وسجون المدينة، شخصياته تتطلع دائماً إلى إثارة سؤال الوجود ، فذهب إلى تلك الينابيع التراجيدية الشعبية الغنية بالمحتملات، وقدمها لنا بجمل يتـداخل فيها الصوتان: صوت المؤلف وهو يعيش تجربتها، وصوت الشخـصية وهي ترسم مصائرها. لتحمل جملته الصوتين معاً، فيتحدث في حـواره وهو مشبع بضمير المتكلم، ويتحدث بضمير المتكلم وهـو يعلـن عـن صوت الفئة الأجتماعية الأوسع. فشخصياته وكلاء لأفكـاره، لا تبـدو الشخصيات قليلة التجربة، ولا هي من تلك التي لاجذور لها، بـل هـي الفئة المثقفة والمختبرة وذات الماضي النضالي، ومن أعمار متوسـطة، والكثير منها محدد السن، ما بين الخامسة والعشرين والخمسين عامـاً. كما أن أحداثه ليست من تلك التي تظهر وتنطفئ سريعاً، إنهـا متحولـة قبل البدء بمعالجتها إلى حكاية يتداولها سكان المنطقة،هي من تلك التـي لاتمر بسهولة، وتعتبر كتابة مسرحية عنها بمثابة توالد جديد لها، وعندما تمثل على المسرح – ثمة قائمة يرفقها المؤلف للمرات التي مثلت بهـا مسرحياته على مسارح العراق ومدنه وعلى مسارح الـدول العربيـة- تتجدد، وتنمو كظاهرة ثقافية، وعندما تنقلها من الحياة إلى المسرح تلتحم بمسار ثقافي أعم، هو الحياة الموضوعة تحت الأضواء وتطلب لظهورها مخرج وممثلون وجمهور، أعادة أنتاج الحادثة ثانية هي الطريقة التـي يخرج محيي بها أحداثة من أزقتها وسجونها وضواحيها وغرفهـا إلـى الشارع، لذلك يرتبط فنه بمصائر البسطاء الذين يفكرون، البسطاء الذين لايحتاجون إلى ميكروفون لشرح حالهم، ولا إلى مندوب ينوب عـنهم،

أنهم يتكفلون القول عما مروا به. من هنا يمكنك أن تضع نتاجه كله دون أن تستثني عملا له ضمن إطار التراجيديا الشعبية المعاصرة والممثلة بنمط من الشخصيات التي إبتنت مسرحها الفكري في ضواحي المدن، أما جمهورها فمتشابهون مع ممثليها، ولذلك يصدق كل ما يقال فيها، فالإطار الذي تصنعه الحكاية اليومية، وتجسده المعاناة الفكرية لإنسان شعبي بسيط، وترسم حدوده صراعات العمل والممارسة الحياتية، هو الطريقة الفنية لأعمال محيي كلها.

ولكن ذلك لا يتم بغفلة من تأثيرات صادمة قوية،ففي مجتمع مثل مجتمعاتنا المتأرجح بين القرية والمدينة، لا يمكنك أن تعلن إصلاحات كبيرة منطلقة من غرف السجون وضواحي المدن والصحارى دون أن تصطدم بالقوى القامعة المانعة للحرية، كما لا يمكنك أن تركن دائما في التغيير إلى موضوعات بسيطة وأسرية وشخصية التي تسعى إلى ثبات اللغة وديموتها خاصة تلك التي يتمنطق بها الحكام والقوى القامعة، ثمة إنزياحات تتم بين الفصحى والمحكية يمكن أن تتحول قطاعات فيهما من واحدة إلى الأخرى نتيجة ما يحدث من تبدل أو تطور، هذه السمة رصدها محيي بدقة لذلك أبقى على الفصحى الوسطية لاحتوائها مشاعر ومواقف الأثنين، وفي الوقت نفسه يمكن أن يرصد من خلالها التحولات الداخلية فيها. اللغة عنده جسر موصل بين منطقتين، ولكن بقواطع يمكن اختراقها وتجاوزها. ونجد أن قوى التسلط في المدينة تستخدم آليات قمع جديدة ومتطورة لتمنع الأمكنة المحيطة بها كي لاتزحف إلى المدينة، ثمة قصدية لإبقاء سكنة الضواحي مرتبطين بالعمل البسيط وبالإنتاج السلعي اليومي، وبالثقافة الهامشية، وبقدرما تكون السلطة مؤسسة لسياق لغوي خاص بها، سياق مشبع بالثقة وبالفردية وبالقرارات السياسية القامعة،

تصبح جملته المسرحية المنبثقة من الأمكنة الضيقة والضواحي عرضة للإختراق من قبل بسطاء الناس ليضيفوا إليها أو يغيروا من سياقها، قد تكون مثل هذه الطريقة مخاتلة لقناعة البسطاء بأنهم قادرون على التغيير، لكنها الطريقة الوحيدة لتغيير مواقعم واستحصال حقوقهم، فمن أجل أعادة تركيب جملتهم من جديد يأتي حضورهم الدائم على مسرح الحدث صدمة مباشرة للسلطات، وهذه الطريقة الفنية واحدة من خصائص مسرح محيي الدين زه نكه نه بالرغم من أن لا عملا له معينا قد عالجها، اذ يمكن الإشارة إلى مسرحية " الجنزير" ومسرحية " تكلم ياحجر" ومسرحية "السؤال"و" مسرحية الجراد" ولكن ليس بالطريقة التي نذهب إليها كلياً. فاللغة. فالمسرح الذي لم تتغير تراكيب جملته بعد حدوث صدمات داخلية وانزياحات مكانية وعملية وسياسية واقتصادية وحروب كبيرة، هو تكرار لتقليدية خمسينية سابقة، ومحاولة للبقاء ضمن دائرة إعادة الأحداث، محيي الدين يحاول أن يحمّل لغته المعنيين: معنى الثبات الذي لا تريده السلطة القامعة، ومعنى التغيير الذي تريده الفئات الاجتماعية الوسطى، في حين أن لغة القوى القامعة والمتسلطة في المجتمعات الغربية تختفي وتظهر بدلا عنها لغة قوى الإنتاج الضاغطة ومهيمنات السوق والإيديولوجيات الإمبريالية، ولغة الحقوق والقوانين، وبناء الإنسان والنظم المعرفية والبحث عن أفاق جديدة للتعليم ومساواة الناس والضمانات الكثيرة لحياة حرة وكريمة، في حين أن دائرة الصراع في مثل مجتمعاتنا تأخذ منحى هو أقل بساطة، ولكنه أعتى قوى وتسلطية وقهرا،لأنها تستخدم لغة غير مختبرة اجتماعيا، وسياسياً، وهذا يتطلب تغييراً جذرياً في طبيعة اللغة الفنية وفي تراكيب الجملة في المرحلة القادمة، وعندي أن يصار مستقبلا إلى جملة لا يكون الكلام

وحده هو ما تحتويه، ففي المسرح التجريبي اليوم وجدت لغات كثيرة في الجملة الفنية أقل حضورا فيها هو الكلام. فالقوى القامعة في مجتمعاتنـا عندما إحتلت مكان الآلهة في التراجيديا الكلاسـيكية، مارسـت سـلطة مزدوجة؛ دينية وسياسية، وعليه أن تعود بخطابها وجملتها إلى نصوص قديمة مقدسة وغير مقدسة، وعندما وضعت نفسها محل قوى الإستغلال الطبقي في المجتمعات الرأسمالية،استعانت بقوى ولغة الأساطير، ومـن يحتل مثل هذه المواقع في مجتمعاتنا العربية اليوم نجده يستعير لغة الدين والنصوص المقدسة، علينا كي نجدد خطابنها الفني أن نبدأ باللغة نفسها.

٣

لعبة الأسماء والجمل

٣-١

بدءاً علينا أن نميز بين جملتين كبيرتين: الجملة التي ينطقها أشخاص بأسماء محددة ومعينة، جملة : حسين، حسن، محمد، في مسرحية "حكاية صديقين"و مسرحية "موت فنان"...الخ، والجملة التي ينطقهـا أشـخاص ليست لهم أسماء، كالجملة التـي ينطقهـا: الأول، الثاني،المعلم،الفتـاة، العجوز، هو، هي، الشاعر،المذيع، المؤلف، العريف، المخرج، القاضي، الحاكم،..الخ. احتوت مسرحيات محيي النوعين من الأسماء، وبالتـالي على نوعين من الجمل. ففي مسرحيات مثل: مسرحية "صراخ الـصمت الأخرس" ومسرحية "المائدة المستطيلة" ومـسرحية "هـو..هـي..هـو"

ومسرحية "العانس" و مسرحية "تكلم ياحجر" ومسرحية "زلزلة تسري في عروق الصحراء"

في مسرحية "الجنزير" كل الشخصيات تحمل اسماءها و هي تنتمي جميعا الى إسرة واحدة هي الـ العاكول أو العوجة ..و تاكيداً لذلك صغيت بوزن واحد هو أفعل - أو أحقر في حين أن مسرحية "حكاية صديقين" الحوار فيها يدور بين أسماء، لها آباء ومهن وخلفيات، وثمة مسرحيات ثالثة يدور الحوار فيها بين الإثنين؛ أسماء وصفات : مسرحية "القطط" مثلاً.

لفكرة، وشخصية تمثل فكرة، الأولى يمكن تعميمها، والإشارة إليها، ومعظمها شخصيات من الحاضر، من الوسط الشعبي، ومسرحنا غني بها، بينما الثانية التي بلا أسماء، تكون مختزلة ومحدودة الوجود، بعضها بلا زمان أو مكان، مثل الأول ، الثاني، الجندي، القاضي، وغالبا ما تكون جزء من المؤلف نفسه، وهي الأكثر حضورا في مسرح محيي الدين زه نكه نه، ولذلك، فالجملة التي تنطقها هذه الشخصية تنطلق من موقعها الفكري، عندما نسمعها تتكلم نشعر ثمة جماعة تتكلم- سنجد ذلك أكثر تجسيدا ووضوحا للفكرة عندما تمثلها شخصية مصحوبة بالصوت والحركة، لأن الممثل لا يحمل هو الآخر إسما عندما يكون على خشبة المسرح- الشخصيات التي بلا أسماء تعيش في فاعلية النكرة التي تحيلك على الإحتمالات وتوسع من أفق التأويل، مما يجعلها الموقف خارج أطرها المكانية والزمانية. في حين أن الشخصية المسماة باسم، المجرد من الأب واللقب، تقترب من الشخصية العمومية التي تنطلق من موقع واحد فقط، هو موقعها الفكري. فعندما يكلمني مالك أو فاضل أو

حسن أو حسين، أشعر أني أعرف مثل هذه الشخصيات عندئذ لا أنتبه – وليس من شأني الإنتباه– لحركاتهما وهما يتحدثان إلي، فالممثل الذي يجسدهما يحمل الأسم نفسه، فيضيّق علي مساحة التأويل والإحالة، والأمر مختلف عندما تكون شخصية :القاضي أو الشرطي، أو الحارس، أو الأول والثاني...الخ فهي الأخرى تقع في دائرة النكرة وما اشارتها إلى فئة معينة، إلا لتحديد وظيفتها. لكنها تحيلني إلى مبادئ كالحق والعدالة والأمن والمطلق، ومثل هذه الشخصيات تشكل عندي نقطة تحول كبيرة في إلغاء الفواصل بين المدينة والضواحي عندما تكون الأفكار والدلالات التي تمثلها شاملة لكل المناطق والمواقع، بينما الشخصيات التي تحمل أسماء يمكن أن تحددها بمنطقة دون أخرى وبهوية سكانية قد تقترب من تحديد جغرافيتها، كما لو كنت اشير إلى اسم كاكه حمه مثلا أو إلى أسطورة مم وزين، فلا يخفى على أحد أنني أشير إلى المنطقة الكردية، وهكذا تجبرني الأسماء المحددة على البحث عن جغرافيتها، بينما الأسماء الوظائف والأفكار والنكرات والمبهمات تحيلني إلى المناطق المتأرجحة بين الريف والمدينة.

٣-٢- سنقرأ الحوار الآتي: لشخصيات الأفكار

....

....

....

الثاني: إن لاقترابك معنى ، ولابتعادك معنى

الاول : ولوقوفي حيث أنا معنى

الثاني: لامعنى، لا معنى البتة

الاول : ولوقوفي حيث أنا واقف؟

الثاني: لامعنى .. لا معنى البتة

الاول: كنت أحسب أن الوقوف يعني الصمود، يعني الإصرار، يعني التصميم، يعني العزم، يعني الكبرياء، يعني الشموخ، يعني الإباء، يعني الرفض، يعني البطولة، يعني الإنتصار، يعني ...

الثاني: ذلك منطق الجبناء، الخائرين، الخاسئين، المهزوزين، المهزومين، المدعين، الكذابين، المنافقين،الفارغين، التافهين...

الاول: ياه .. ياه.. أنت تشتم الأمة كلها ،

الثاني: بل بعضها، ذلك البعض الذي يخرب عقل الأمة وقلبها.

الاول: و.. و.. و .. و الحركة.. الحركة ماذا تعني؟

الثاني: تعني الشجاعة وإختيار الموقف..

يخرج حوار الأول والثاني عن إطار الشخصيات المفردة ليدخل في إطار الشخصيات الفكرة، وعندما يُشخص الحوار تمثيلا على المسرح – وهو شرط أساس في تقبل مثل هذا الحوار وفهمه– هو أن نربط بين حركة الأول والثاني وموقعهما الفكري على المسرح، ثم نربط أفكارهما والمرحلة.

فنجد الترسيمة التالية:

لكل من الأول والثاني إطار خاص يحدد حركة أفكاره.

يكون إطار الثاني محددا بالحركة، أي تحريك الناس وعدم الإكتفاء بالوقوف متفرجين على ما يحدث.

بينما يكون إطار الأول محدداً بالوقوف والسكون .

وهكذا نجد الحوار يتحرك داخل هذين الإطارين: إطار منفتح هو الحركة وإطار ساكن هو الوقوف .

وخلاصة القول أن هذه الشخصيات تختفي خلف الفكرة فتصبح الجملة الفنية معبرة عن الفكرة وليست عن الشخصية ،إذ بامكان أية شخصية في أي زمان أن تنطق بالجملة نفسها، مادامت الفكرة غير محسومة بعد. هذا التماهي بين الشخصية والفكرة لا ينتج إلا جملاً عائمة وغائمة ، لكنها جمل في صلب موضوعها.

ثمة نغمة تهكمية أرسطية في المحاورة داخل بنية الجملتين، لينتهي المشهد إلى تغيير قناعة ورؤية الأول، من أن الوقوف هو التنصل عن القضية، بينما الحركة هي الفعل حسب رؤية الثاني، لكنهما يعودان في مواقع أخرى للدائرة نفسها وللإطارين السابقين. بمعنى أن النهاية المفتوحة للفكرة لم تستو على محاورة واحدة، وهذا النهج التهكمي الساخر قد لا يكون بكلمات ساخرة بقدر ما هو بحث عن الفكرة بظلال شفافة.

المسرحية التي إقتبسنا منها هذا النص هي " صراخ الصمت الأخرس" التي تتحدث عن ما حدث في العراق بعد دموية شباط ١٩٦٣ وكيف آلت الأمور إلى إباحة دماء الوطنيين. إذن نحن في سياق جمل تبحث وتؤكد الموقف الرافض، الموقف الذي يقترن بالحركة، بالفعل، بالتأويل، وليس الموقف الذي يقترن بالوقوف، والجمود،والصمت، الحركة تعني الفعل والإرادة. لذلك لا تقرأ أية جملة في هذا النص دون أن تربطها بمحتوى المسرحية، وعندئذ تكون الشخصيات هي الأطر التي تحتوي جدلية هذه الجمل.

لو قرئت مسرحيات محيي الدين زه نكه نه، دون تمثيل أو مشاهدة لتحولت إلى نصوص قصصية، وهذا يعود في جزء كبير منه إلى تركيبة الجملة نفسها، حيث تشحن بما هوفكري، أكثر مما هو شخصاني، بالرغم من موضوعاته الجماعية،ولكنها عندما تشخص على المسرح تتعدد مقولاتها، ويتسع أفق التأويل، لذا لا تصلح مسرحيات محيي إلا أن تكون على خشبة المسرح، حيث تضفي الواقعية الفنية على النص ظلال الحدث المعاش لا الحدث المقروء. علينا أن ندرك أن لغة المسرح تحمل معاني ومضامين الأمكنة التي تشخص عليها النصوص المسرحية، وهي طريقة إخراجية، ومثل هذه الأمكنة لا نراها في الجملة المنطوقة، بل نراها في الجملة المتحركة على الخشبة، وعلى المخرج أن يقشّر الجمل من قصصيتها، فانتماؤه الواضح للفئات الوسطية المناضلة من المجتمع، رسم طريقة فنية تقترب من التراجيديا الشعبية حيث أتاح له أن يتحدث بلسانها الشعبي بالرغم من كون لغتها فصيحة، في حين أن أفكارها تتجاوز البعد الشعبي المحكي، لتحاكي الوجود، السيرورة، الفعل النضالي، الموقف الوطني.

يخرج مفهوم التراجيديا في مسرحيات محيي عن إطارها القديم الذي كان يحاكي أفعال الآلهة وصراع البشر معهم، إلى أفعال الناس اليومية، وصراعاتهم المحلية ، فتدخل إلى مواقفهم الوطنية، إلى تشكلاتهم العملية، إلى الصراعات الأسروية، إلى تلك البنى التي ليس فيها آلهة أو سلاطين، فتجد نفسها وسط فئات وسطية صراعها الفكري فرضته ظروف ومصالح طبقات وفئات. هذا النوع من التراجيديا الشعبية ممتلئ بالسخرية والتهكم، وبتلك اللغة المشحونة باليومي والرؤى الفردية المضطربة. ولذلك لا تؤخذ أفكار هذه الشخصيات لتعمم بقدرما ترسم

حالة تتراكم فيها الحكايات المتشابهة. نحن إذن في بنية جمـل تحـاكي المواقف الوسطية لفئات شعبية عاشت محناً اجتماعيـة وسياسـية، لأن المشكلة ما تزال تعيش بين ظهرانينا، وعلينا أن لا ننساها،هذه المحنـة الأسلوبية تعكس محنة فكرية أعمق، وهي أن الشخـصيات /الأفكـارلم تغادرمواقعها القديمة بعد بالرغم من مروروأربعة عقـودعلى جريمـة ٨ شباط ١٩٦٣. ولذلك تبدو الشخصيات /الأفكار أكثر ملائمة للعب الفنـي في تأسيس بنية لجملة غير محسومة بعد، فما زلنا ولفترة أربعة عـشر قرنا بحاجة لأن نتحرك لا أن نقف، ما زلنا ندور في دوامـة العنـف والقتل والتهجير والحروب، مازلنا نعمق التراجيديا الشعبية بموروثـات قديمة تذكري فينا البكاء والندب والتهكم أيضاً فنحن بعد اربعة عشر قرنا ما زلنا نندب الحسين وننصب التعازي لمأساة كربلاء، لا لـرفض مـا حدث أو للتغيير، وإنما للقبول السلبي لما حـدث،وكأن المأسـاة قـدر ملتصق بجلودنا، هذه القدرية جزء منبنية عقلية نألف العيش الدائم معها، فجمل واقعة الطف تقال على ألسنة العامة والخاصة معاً، وتؤلف حولها الحكايات التي تؤمن بها شرائح مختلفة الانتماءات، ومثل هذه التراجيديا تخرج من إطارها الفكري القديم لتعيش في إطارها الـشعبي الحـديث لتستمر في دائرة التأويل.وكأننا نعمل المونتاج بين حكايتين واحدة قديمة تمثل إطارا كبيرا وشاملا وهي مأساة كربلاء، واخريات أصـغر تمثـل تراجديا الحياة الشعبية والسياسية،فإنتاجنا هذا لا يتم عبر شخصيات مـن لحم ودم بل خلال أفكار تتلبسها الشخصيات عبر الأزمنة. وقـد يعـود البعد التراجيدي إلى ابعد من كربلاء إلى ذلك الحزن البابلي والسومري والطقوس القديمة التي يتكرر أجزاء منها في طقوسنا الشعبية.

٣-٣- سنقرأ الحوار التالي للشخصيات الأسماء:

سأختار حواراً من مسرحية "الجنزير" وهي نص يتحث عــن حالــة مألوفة في الحكومات الدكتاتورية التي تنصب للوظائف الأقارب ومن هو من الشجرة العائلية، وحتى الغرباء الذين يدخلونها سيتطبعون بطباعهــا، هذه المسرحية تكاد تكون بجملة فنية واحدة ولكنها طويلــة ومتنوعــة لرصد التبدلات الداخلية لأسرة الحاكم " الجنزير" ولحاشيته ولما يحــدث من ردود أفعال خارج القصرعلى داخله، ومن تغييرات في المناصــب ومن احداث وانقلابات على الإسرة بعضها على بعض أننا فــي دوامــة فعل بيتي أسروي تتكرر فيه كل الأشكال التي عاشها العــراق لفتــرات طويلة..هذا النص مألوف معاش ويومي للعــراقيين وكثيــر التفاصــيل ويعتمد شعبيا على التهكم والسخرية والكاركتيرية، ولذلك لا نجــد فيــه فواصل درامية كبيرة، ولكثرة ما عرف لا ترسم المسرحية إلا تراجيديا محبطة وسلبية، الدرامية في مثل هذه النصوص هي في الحكاية المنفتحة على غيرها، وفي تأويلها شعبيا بما يضاف إليها، ومحيي يحيل القــارئ إلى ما يشبه الحكاية المسرودة أمامنا يومياً، يدخلنا في الجــو الــشعبي العام الذي نعرفه جميعا عن تصرفات وسلوك الحاشــية (الجنزيريــة)، وبإمكان أي واحد منا أن يضيف إليها أو يحذف منها. ولكن ما يهمنــي في هذا النص الشعبي المألوف هو الكيفية التي تبنى الجملة فيه عنــدما يكون المكان محدداً،بقصرأو ببيت، وعندما تكون الشخصيات من أســرة متقاربة النوازع والأهداف، حتى لتجد أن الحوارلا ينمو، بل يدور فــي حلقة مغلقة وسرية فرضتها طبيعة المكان، ليــصل فــي النهايــة إلــى

تراجيديا سوداوية شخوصها لعب كارتونية تصطنع جملتها. والمؤلف نجح في إظهار مثل هذا المستوى المتدني من الشخوص.

في هذا النوع من الجمل نجد أن الجملة تتوازن مع الشخصية، الشخصية لا جملة مهمة لها، لأن جملها معلبة وجاهزة ومعدة مسبقا وما يحدث أمامنا هو التكرار لها. أما الجملة فهي الأخرى لا شخصية لها غير شخصية الحاشية المتهالكة على المناصب. وضمن هذا التوازي يدور الحوار في حلقات الألسن المتشابهة.

أجلد: تعالي ..تعالي قدمي مراسيم الطاعة والولاء.

....

....

....

أسماء:أنه ..هو..بابا..ولا أحد غيره.. هو..يا أجلد ولا أحد سواه..أنها ..أنها هديته / المفاجأة هديته/ الصاعقة.

أجلد: يبدو كان الأمر كذلك،

أسماء:بل هو كذلك يا أجلد.. كذلك بكل تأكيد،آه..يا بابا...ما أعظمك.. ما أقدرك..روحي ..فداك.

أجلد: وروحي مع روحك.. ومع هذا يجب أن لا ننسى فضل عمنا أيضا..

....

....

....

أرشد: على أن يتفضل معاليه بتقـديم الهيكـل التنظيمـي والإداري والمالي لوزارته، مع جميع مرافقها من مؤسسات ومـديريات خاصـة وعامة.

....

وهكذا طوال المسرحية لا يوجد غير الحديث الذي يدور فـي فلـك الأسرة ومشكلاتها وهمينتها على الدولة. وتشعر بأن القوى الـضاغطة والمهيمنة تفرض سياقاتها على الجملة الفنية فتشحبها وتقـصرها علـى امنيات وأفعال صغيرة، وفي الوقت نفسه تتحول اللغة إلى فراغ فكـري يدور في حلقة بيتية ويعايش حالات متكررة وممجوجة.

كنت متقصدا لإدراج مثل هذا الحوار، لأن الموضوع لا يتطلب لغـة عالية: فالشخصيات من الوضاعة والسخف والأمية ما يجعـل مـستوى كلامها سوقيا، ومرة أخرى ينجح المؤلف في إظهـار مـستويات قـول الشخصيات الطارئة فتصبح الجملة طارئة وغير ذات معنى وقد أوضح زه نكه نه نفسه ذلك بجلاء، اذا قال في مقدمة المسرحية (....و كـذلك اللغة الخشنة . اليابسة .الفجة .....وحتى الركيكـة أحيانـاً، والخاطئـة أيضاًمقصودة هي الأخرى) ص٤

بالطبع ليس حوار كل الشخصيات الأسماء هكذا، وإنما عندما يحـدد الأسم بدلالة "الجلد" تكون لغته جزء من شخصيته، بينما الشصية النكرة لا يلتصق حوارها بجلده بل بما تفكر فيه.

٣-٤- الجملة بين الفصحى والمحكية.

من يقرأ مسرحيات محيي الدين زه نكه نه يجدها جميعاً مكتوبة باللغة الفصحى، كذلك رواياته وقصصه القصيرة، ولكن النغمة الشعبية موجودة

في بنيتها وجزء من سياقها بحيث تحيلك جمله على مستوى ومواقع الشخصيات المتحاورة مهما كانت هذه الشخصيات شعبية أم غير شعبية،وقد تكلمنا عن هذه النقطة كثيراً، فعن طريق الفصحى يكشف عن تنوع الشخصيات فليس كل من ينطق الفصحى متشابه، ولا كل شخصية تنطق الجملة الفصيحة هي نفسها النبرة والسياق الذي تنطقه شخصية أخرى، ولكن وكما يبدو أن النص المسرحي لا يُقرأ بل يعاش ويمثل، وهذا المستوى من التعبير وحده القادر على إبراز التلاوين الأسلوبية بين جملة وأخرى وشخصية وأخرى،. ربما ستخفف عنها المحكية الكثير من هذا التلوين،ولذلك يتعمد المؤلف أن يُظهر شخصياته تتكلم بطريقة يفهمها المشاهد و القارئ في أي بلد عربي، فالذي ينغمر في الحدث المحلي يكتشف أن اللغة ليست هي المعنية بالإيصال عنده، بل هي آداة وطريقة لإدارة الصراع، فاللغة الفصحى تحمل المحلية وتنشرها، ولكنها لا تنطقها ربما ثمة هدف من هذا النوع هو أن الكاتب وبعد أن لقيت مسرحياته إقبالا في المسارح العربية، تعمد أن يكون خطابه كله فصيحاً

في جانب آخرقد قد لا تكون الفصحى السليمة، بالرغم من تراكيبها الشعبية، تعكس كل الخلجات والمستويات النفسية والاجتماعية لظلال الحدث المحلي وأبعاده، مثلما لو عبرعنه باللهجة المحكية. لا شك ان بعض مستويات الشعور والسياق تفتقدها اللهجة الفصحى عندما تعبر عن حدث محلي، وكما يبدو لي أن الكاتب نفسه لا يجيد الحوار باللهجة المحكية، نتيجة تربيته، وسكناه، وطريقة حياته، وانشغاله بتدريس اللغة العربية لعشرين عاما تقريبا قبل احالته على التقاعد عام ١٩٨٤ لاسباب صحية بسبب التردي الذي اصاب نظره جراء إصابة شبكية العينين، كما أن اهتمامه باللغة الفصحى متأت من أن العربية وعاء جيد لكل مستويات

القول، ولكل ما تفكر به الشخصية مهما كان مستواها وموقعها. ولــذلك نجد تباينا كبيراً بين جمل نص فيه حدث متميز وإنساني مثــل " تكلــم ياحجر" وبين جمل نص مثل" الجنزير" الذي لا تنــسجم معــه إلا تلــك الشعبية المفرطة بمحليتها. ومن هنا نجد تباينا في جمله الفصيحة وتدرجا في مستوياتها.

الملاحظ في كل هذه المستويات الفنية للعبارة الفــصيحة أن بعــض جمله فيها من الطول والاسهاب وهو ما يعكس عدم قــدرة الشخــصية على توصيل الفكرة،إلا بالمنولوج الذاتي الطويل، فالكاتب يــسعى لأن يشرح عن طريق المنولوج الطويل تفاصيل الموقف، لذلك جاءت بعض جمله لا تتناسب وطبيعة المسرح الذي يعتمد الإختزال والتركيز، وجزء من هذا السبب يكمن في أن محيي بالاضافة الى كونه مولفا مسرحيا فهو كاتب رواية وقصة، وهذا النوع مــن الــــتأليف يميــل إلــى الــسرد، والإيضاح، في حين أن حوار المسرح يميل إلــى التركيــز والإبهــام، وعندما يتداخل فن السرد بفن الحوار يختلط فن المنولوج بفن الــديالوج، والطريقتان موجودتان في نصوصه المسرحية، وقد أكــون واضــحا إذا قلت أن الأمكنة الوسطية المتحولة،، تلك التي تتــأرجح بــين الريــف والمدينة، والتي لم تحسم فيها طرق العيش والتفكير هي التي تنتعش فيها الحوارات التي تجمع بين السرد والحوار، فتجد الشخصية التي تعبر عن ذاتها بمنولوج طويل إلى جوار الشخــصية التــي تعبــر عــن ذاتهــا بحوارقصير جنباً إلى جنب،

في مسرحية "حكاية صديقين" وهــي عنــدي واحــدة مــن أجمــل المسرحيات التي عكست ظلال الحرب على شخصيتين عاشا معا محنها وظروفها وها هما في الصحراء يستدجيان ماء، نجد في صفحات كثيرة

منها شبة تساو في حوار الشخصيتين حسن وحسين،وكان الحوار يتبع دلالة الاسم،حتى من حيث الأسطر والجمل، وكان التوازي اللساني يعكس التوازي الإنساني، لا سيما وإن جملاً كثيرة تقول عنهما أنهما وجهان لعملة واحدة، خذ مثلا على ذلك ص ٣٧٠ وما يليها من كتابه " عشرة نصوص مسرحية" – دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٤ . وخذ حوار محمود ومسعود في مسرحية " الشبيه" وهي ثيمة قريبة جداً من مسرحية "حكاية صديقين" فنجد جملها متناوية الطول أيضاً.

ليس المهم طول الجملة أو قصرها، فمثل هذا القياس خارجي ولا يدل إلا على أن الشخصيات الكثيرة الكلام هي جزء من طبيعة وثقافة شعوب تريد أن تقول كل شيء عن طريق الكلام،ومثل هذه السجية نجدها لدى الشعوب الفقيرة ثقافيا،ومن طبيعة الاحداث التي تحدث في القرى والصحراء والمنافي والسجون، في حين أن اللغة واحدة من طرائق إختزال القول ولكن ليست طريقة الوحيدة لتبني كل القول، فالثقافة الحديثة المرتبطة جذورها بالمدينة اختزلت الكلام، واعتمدت العلامة والإشارة بدلاً عنه، وأصبحت الإيماء والإشارة والكلمة الدالة أسلوبا شائعا بين الناس، حتى أن هذه الطريقة الإختزالية تعلم لطلبة المدارس وتصبح واحدة من أساليب التفاهم اليومية، بل وأصبحت طريقة اقتصادية، ولها تيارات واتجاهات، ربما ما نجده في المسرح الغربي الحديث من اقتصار الكلام على الفاظ قليلة، و جزء من هذه الثقافة المقتصدة والمكتفية، في حين أن العرض المسرحي هنا يستمر لأكثر من ساعة ونصف لاعتماد العرض على ثقافة وتكنيك الجسد ودور الميزانسين ومكونات الخشبة..

٤

وبعد فهذه رحلة قصيرة ووجلة في عالم محيي الـــدين زه نكـــه نـــه الواسع والكبير والممتد لأكثر من خمسة عقود، والمنشور و المعـــروض ليس في العراق حسب بل في عموم البلدان العربية، هذا الكاتب الإستثناء واحد من أعمدة الثقافة العراقية، لم تحدده قومية ولم تؤطره لغـــة ولـــم يسيجه مكان، عاش كما ابتدأ مرتبطاً بأحزان وأفراح الشعب العراقـــي، هاجر عن مدينته بعقوبة بل أن احتل بيته، من قبل عناصـــر القاعـــدة، ولوحق لسنوات طويلة متنقلا علنا وخفية بـــين مـــدن العراق،ومنعـــت مسرحياته كجزء من نضال المثقفين الديمقراطيين عبر عقـــود، اليـــوم يسكن، سكنا وكتابة في أحد أزقة السليمانية ، ومن هناك يواصل- وهو المريض-اصابة في شبكية العنين كلتيهما، قد تفقده الرؤية تماما- مسيرة الكتابة التي لا عمل له غيرها.

ترى كم هي شاقة هذه المهنة التي لا تسعف مريضاً ولا تسد حاجة، ومع ذلك يبقى مهووسا بالكتابة كأنه يطارد نصا لم يلحق بـــه بعـــد أو حلماً لما يتحقق حتى الآن.

٦- الراوي

من الحكاية إلى الدراما

دراسة ونموذج

١

تسعى هذه المحاولة إلى وضع توصيف عام للخطوط التي سارت عليها العلاقة بين الراوي منذ إن كان مجرد فكرة في رحم القول الشفهي، وحتى تحولاته الأخيرة التي أصبح فيها متماهيا مع المروي له ومع المؤلف. والطريقة التي سارت عليها خطوات الراوي منذ ذلك الزمن المجهول وحتى اليوم ما تزال تنال من البحث والتقصي ما تجعلها طريقة في مناهج البحث النقدي المعاصر.

وحتى لا يشط بنا البحث نوضح نقاط أساسية في هذه المعالجة:

١- هي أننا بصدد إنشاء ترسيمة منهجية توضح أن الراوي ما زال قائماً وإن تغيرت سبل وأشكال ظهوره وفاعليته.

٢- هي أن الراوي بدا خطواته الأولى منعزلا عن النص كشخصية حيادية - خارجية، ثم دخل النص بوصفه جزءا من بنية النص.

٣- هي أن القيمة المعرفية والجمالية التي صاحبت ظهور الراوي في النص الشفاهي والمكتوب هي قيمة تشكيلية- لغوية، مما جعلت الدور الإجرائي الذي سلكته هذه القيمة في إغناء النص

مجسدة بشخصية محددة الملامح تغيرت تبعا لتغيير أشكال وطرق تعبير الحكاية.

٤- أن وجود حكاية ما في أي نص تعني وجود الراوي، وكأنهما معا يشكلان فعل الحكي الذي هو جزء من خاصية الإنسان ككائن حي .

في ضوء ذلك لا يصبح الراوي في هذه المعالجة شيئا مستقلا عن البنى المعرفية الأخرى،كالنص والمؤلف والسياق الاجتماعي والتراث والسبل الخاصة بسجايا الشعوب وتقاليدها ، بل هو جزء من هذا كله وقد اتخذ أشكالا تعبيرية خاصة بكل شعب ، وكما يشير أرسطو في فن الشعر إلى أن الحكاية كامنة في صلب كل موضوع ، بل يمكن القول أن الراوي هو أحد أهم الأطراف في تشكيل مبدأ فعل الحكي عند الإنسان.

٢

إن هذا الشخص الذي نشاهده هنا أمامنا أو نسمع صوته، ممثلا كان أم مجرد راو حيادي –خارجي – داخلي ، هو رحلة تاريخية تمتد إلى آلاف السنين، كان نواة في رحم النص القديم، ثم تحول إلى كائن بشري حي في النصوص الأدبية والفنية .

ولأنه شخصية وفكرة معا فلم يستقر على تركيبة واحدة، ولا على تشكيل معرفي واحد، فنراه عبر رحلته التاريخية وقد تغير جلده مرات عدة، وكأنه الشيء الوحيد الذي يجب أن يبقى في النص محافظا على

خصائصه القديمة، هل هو بنية قارة من تلك البنى التي شخصها فلادمير بروب في فن الحكاية؟ .

في محاولتنا هذه نحاول ترسم خطى الراوي، منذ أن ظهر في أول نص يمتلك حكاية وهو ملحمة كلكامش قبل أربعة آلاف سنة وحتى النصوص الحديثة المكتوبة للمسرح أو للرواية أو للسينما.

ففي أول ظهور له كان صوت إله، كما نسمعه ولا نراه في نص كلكامش:

هو الذي رأى كل شيء فغن بذكره يا بلادي

وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من غيرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء.

لقد أبصر الأسوار وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء ما قبل الطوفان...الخ

يخبرنا النص الاستهلالي عن قدرات كلكامش بأنه هو: الذي عرف كل شيء، وهو الذي يمتلك الحكمة، وهو الذي لدية قدرة البصيرة، وهو الذي له إمكانية الكشف عن الغيب والأنباء وبما سوف يحدث :

١- صوت فيه شيء من الالوهية التي تتحدث عما حدث في الماضي عما سوف يحدث في المستقبل
٢- لا ينطق إلا عن الأفكار الكلية الكبيرة التي تحدد المصائر البشرية.

٣- له مسحة دينية – طقسية، هي مؤشر على الفعل المشترك بين السماء والأرض.

٤- لديه رسالة يريد إبلاغها للناس.

٥- هدفه محدد في أن يجعل السامع متيقظا لسماع حكاية كلكامش الأسطورية.

٦- مادته الروائية هي ما يحدث على الأرض، بوساطة ملك نصفه إله ونصفه الآخر بشر.

٣

النقلة الثانية للراوي في الحكاية جاءت من داخل النصوص الدرامية اليونانية وهي على ثلاثة أشكال

١- الشكل الأول تمثل في الملاحم اليونانية القديمة ،الإلياذة والأوديسة.

وكعادة الملاحم لا تبدأ إلا بالغناء، مصاحبة مع الموسيقى:

يبدأ استهلال الإلياذة هكذا: "غنِ أيتها الربة غضبة اخيلليوس بن بوبيليوس المدمرة"

ويبدأ استهلال الأوديسة هكذا: " غن ربة الشعر عن الرجل الراحل الذي هام يجوب الآفاق بعد أن دمّر مدينة طروادة المقدسة"

ميزات الراوي في هذه النصوص هي كما يلي:

١- أن الراوي بشراً ومغنياً وموسيقياً وأعمى. أي أن يكون شاعرا وأن يجيد حفظ الشعر لأن الملاحم والأساطير كلها إما شعراً أو كلاما منغّماً.

٢- أن يجيد الغناء والعزف الموسيقي وأن يشد السامع لما يتلو، لأن رواية الشعر لا تقال إلا ومصاحبة للموسيقى.

٣- أن يجلس على قارعة الطريق ليسُمع المارة حكايته –أناشيده. ولموقع الراوي في الطريق هو بناء هيكل شبه مسرحي من مكان يسلكه الناس جميعاً .

٤- تتمنطق لغة النص المروي حسب قدرات الراوي باللغة الأسطورية ، وهدفه محدد برواية حادثة قارة معينة قديمة ، الطريقة الفنية في روايتها هي المختلفة من راو إلى آخر.

٥. في الراوي شيء من قدرات الحكيم والعراف.

٦. يحكي عن الفعل المشترك بين السماء والأرض.

٧. المخاطب هنا هو الإلهة اليونانية وهي أنثى.

الشكل الثاني في الأدب اليوناني القديم بدا مع نشوء الخطابة.

واشترط أرسطو في الخطيب الذي هو الراوي جملة شروط منها:

١- على الراوي أن يمتلك شخصية قوية ومؤثرة وله قدرة على السيطرة الكلامية والعقلية على المستمعين.

٢- أن تكون له حجة قوية في ما يطرحه من رأي وأن له موضوعا يهم حياة الناس.

٣- أن يكون فصيح اللسان واضحا ، وإذا صوت جذّاب، وقدرة في الأداء تقترب من التمثيل، وأن يجيد التوقف في فواصل الحدث والسيطرة على محاور النص، وأن يجعل الموضوع منساباً في أسماع السامعين.

٤- أن يكون له موقع مرتفع بين المستمعين أو في صدر المجلس وأن يجلس عليه.

٥- يحدد أرسطو العلاقة بين الخطيب - الراوي والمستمعين بقوله" أن نجعل المستمع أحسن استعداداً نحونا أو نثير حفيظته وأحيانا لجذب انتباهه أو لصرفه"

٦- أن يبدأ بداية مؤثرة تشد السامعين إليه.

٧- ليس شرطا أن يكون الخطيب -الراوي شاعراً أو موسيقيا ولكنه يستعمل الكلام المنغم والأشعار في تأكيد غرضه ولذلك لا بد أن يكون على دراية بالموسيقى والشعر.

٨- بما أن موضوعات الخطب من تلك التي تتصل بحياة الناس اليومية أو من الأمور البرهانية والقضائية تطلب من الخطيب - الراوي أن يكون على شيء من الحكمة والدقة في القول والاقتصاد وعدم الأفاضة، والربط بين أجزاء الحكاية .

٩- أن ينتقل بصوته في الأداء من درجة إلى أخرى تبعا لمواقع تسلسل الحكي والمشكلات التي توضحها الخطبة.

١٠- أن ينفعل الخطيب وفق سياق النص عليه أن يبكي السامعين وأن يضحكهم. فالسامعون كما يقول أرسطو للخطبة هم ليسو مستمعين مثاليين، بل هم مستمعين كما نجدهم في الواقع.

١١- بما أن غرض الخطبة هو إيصال رسالة ما إلى مستمعين من الذين نعرفهم، لا بد من وجود مرسل ومرسل إليه ورسالة، وعلى الراوي أن يفهم هذا المثلث .

ونجد فن الخطبة في التراث العربي - الإسلامي من أكثر الفنون صلة بالدين وبحياة الناس بعد أن حرم الإسلام قول الشعر في

غير الغرض الديني، وما اعتماده النثر إلا من قبيل توسيع دائرة الخطابة ، هذا ما وصل إلينا من تراث كبير في الخطابة اعتمده الخلفاء من بعد الرسول وما زال معتمدا إلى اليوم في المساجد الإسلامية مثل خطبة الجمعة.

٤

الشكل الثالث الذي وصلنا من الأدب اليوناني للراوي يتمثل هذه المرة بوعي نقدي لموقع وأهمية الرواة في الثقافة. ذلك هو الراوي –الناقد.

في محاورة سقراط وأيون في حدود ٣٨٨ قبل الميلاد بعنوان الراوية. يؤكد أيون أن أهل إبيداوروس يقيمون مسابقات الرواة على أنغام الموسيقى . ويلخص ارسطو ميزاة الرواة بما يلي:

١- أن يكونوا على أأنق حال ليبدو مظهرهم حسناً.

٢- أن يكونوا على اتصال دائم بطبقة من الشعراء لا سيما هوميروس.

٣- لا يستطيع الراوي أن يكون جيدا إلا إذ كان على معرفة وثيقة بالألفاظ.

٤- الراوي هو العراف عند ارسطو ولذلك عليه أن يجيد فن التنبؤ الذي هو عند الشاعرز

٥- أن الراوي يمتلك روح إلهام ربانية بثته فيهم لربة الشعر " ميوس" وإن الله نفسه هو المتكلم فيهم. وهو يحادثنا من خلالهم.

٦- الراوي مفسر للنص الشعري، كما هو ناقد له.

٧- أن يبكي الجمهور وأن يضحكهم.

٨- على الراوي أن لا ينسى من الذي يتلـوه، فـالنص محكـوم بمعنى مكتمل.

٩- أن يميز بين عازف وآخر ، وبين قول وآخر.

١٠- من كان راويا ممتازا كان قائدا ممتازاً.

١١- للراوي مسحة من المقدس فهو يتلو من روح الله.

٥

في الكتب السماوية ومنها القرآن الكريم نجد الراوي وقد ظهر بأشكال عدة:

الشكل الأول: هو الله نفسه وهو يخاطب إبليس .

لنقرأ في سورة الأعراف:

﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ ﴾

الراوي هنا هو الإله، هو الذي يروي قصة عصيان إبليس له أولا ثم لآدم وللبشرية ثانياً وهي رواية تتجه بخطابها لمتلقي القرآن أو المخاطب.

وفي هذه السورة نجد ثلاثة رواة هم على التوالي

الشكل الثاني: إبليس وهو يخاطب الله " كما ورد في النص القرآني"

﴿ ثُمَّ لَآتِيَنَّهُم مِّنۢ بَيۡنِ أَيۡدِيهِمۡ وَمِنۡ خَلۡفِهِمۡ وَعَنۡ أَيۡمَٰنِهِمۡ وَعَن شَمَآئِلِهِمۡۖ وَلَا تَجِدُ أَكۡثَرَهُمۡ شَٰكِرِينَ ﴾

الشكل الثالث: آدم وهو يخاطب الله بعد أن خرج من الجنة كما ورد في النص القرآني"

﴿ قَالَا رَبَّنَا ظَلَمۡنَآ أَنفُسَنَا وَإِن لَّمۡ تَغۡفِرۡ لَنَا وَتَرۡحَمۡنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ﴾

الشكل الرابع: النبي محمد وهو يخاطب مستمعي القرآن. أي أن النبي يكون راويا ثانيا للرواة الأوائل. وكل من يقرأ النصوص الدينية يتلبس دور الراوي، هذه هي ميزة الرواة السماويين أصحاب الرسالات الكبيرة..

خطاب الثلاثة الأوائل مكانه السماء والمستمعون لها هم الملائكة، بينما خطاب محمد مكانه الأرض والمستمعون لها هم البشر.

هذه التبادلية بين السماء والأرض في موقع الراوي هي النقلة الكبيرة التي أنزلت الراوي من السماء إلى الأرض لاحقاً، ومن النصوص الدينية المقدسة إلى النصوص الإنسانية و الأدبية.

ونلاحظ بدءاً أن كل الأنبياء رواة لكلام الله، وهذا يعني أن صفة الراوي تتحول هنا من بنية مجهولة إلى بنية معلومة، مشخصة بنبي أو بوصي .

٦

وإذا انتقلنا إلى الأدب العربي ، الشفاهي منه والمكتوب فقد كان في عصور ما قبل الإسلام ، أي العصور الجاهلية والعصور الإسلامية الأولى معتمداً على الرواة، لم يدون معظم الشعر الجاهلي ما عدا المعلقات التي علقت على الكعبة، ولما نشطت حركة التدوين دون معظم الشعر عن طريق الرواة. كذلك الأمر بالنسبة للحديث النبوي وكلام الحكماء والأئمة المرسلين والفقهاء والمشرعين ، ومعهم الحكايات الشعبية والسير الشعبية والأقاصيص ومقطعات النثر والنحو وغير ذلك. ولم يعتمد، التدوين المدروس إلا في القرن الأول والثاني لتصبح قضية فكرية وفلسفية في القرن الثالث عندما نشطت حركة الترجمة الفلسفية والأدبية من اليونانية .

ميزات الراوي في هذه المرحلة المعقدة من تاريخ الأدب والنص الديني على درجة كبيرة من الأهمية، ندرج هنا بعض تلك الميزات:

١- أن يكون الراوي ثقة بين قومه وصادقا وأمينا وحافظا جيدا للنصوص وغير ملحن في الكلام.
٢- أن يكون من أصول عربية أو من أصول تتقن اللغة العربية.
٣- أن يكون بين الرواة الآخرين.
٤- أن لا يعرف عنه شهادة الزور والكذب والنفاق والسرقة.
٥- أن يكون متدينا فيما يخص النص الديني، وأن يكون ثقة معتمدا فيما يخص رواية الشعر والنثر.
٦- أن لا يتعامل في نقل الأخبار والحكايات معاملة من يسترزق منها.

٧- أن تتفق روايته ورواية أكثر من واحد من الرواة الآخـــرين فيما يرويه ويدونه.

٨- أن يكون من سكان البادية حيث إتقان العربية ولهجاتها جيداً.

٩- الراوي في هذا الميدان ليس إلا شخصا مثقفا ، عارفا بأصول النقل ، لا تصاحبه أية أفعال ولا يتقدم هو بالقول ما لم يطلب منه وفق صيغة أتبعها الخلفاء في جمع الحديث مـــن أفـــواه الناس.

فيما يخص رواة الأدب لم يطلب منهم أن يكونـــوا علـــى المـــستوى المعرفي الذي عليه رواة الحديث. من هنا تسرب مبدأ الشك الذي أسسه الغزالي ومن ثم أعتمده ديكارت إلى النص الأدبي وأعتمده الدكتور طه حسين في كتابه عن " الأدب الجاهلي" الذي شكك في صـــحة روايـــة العديد من قصائد الشعر الجاهلي ونسبه إلى الشعراء ، الأمر الذي أثار عليه حفيظة المؤسسات الدينية والجامعية في مصر. لأن مبـــدأ الـــشك نفسه يمكن أن ينسحب على رواة النص الديني.

وعلى جانب أخر من المعرفة في أهمية الراوي فقد ترجمـــت كتـــب كثيرة من الأدب الهندي والفارسي وفيها رواية على لـــسان الحيـــوان والإنسان، كحكايات "رفسان هفزانه" الذي ترجم للفارسية والذي أصـــبح أساسا لعدد من حكايات ألف ليلة وليلة. من الكتب المترجمة إلى العربية حكايات ابن المقفع، وما رواه الفيلسوف ديدبا فيها، و في الأدب العربي كتب كثيرة رويت على لسان الإنـــسان والحيـــوان ، كرســـالة الطيـــر للسهروردي والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي وفصول عدة مـــن الأغاني لأبن قتيبة ورسالة الغفران للمعري ، والمقامات التي اختصت

ببطل شعبي من عامة الناس هو السروحي للأصفهاني لتتحول لاحقاً إلى رواية السير الشعبية كسيرة الظاهر ببريس، وعنتر بن شداد وغيرها .

إلا هذه الكتب لا تجعل من " الراوي" بطلا شعبيا ولا راوية لملاحم عدا السير الشعبية والحكايات، مما يعني أن فرزاً منهجياً جرى في العصور العباسية الأولى لمفهوم الراوي الذي تحول لاحقاً إلى بطل شعبي وإلى صوت يستبطنه الأدباء والعامة كي يقولوا على لسانه ما يمكن أن يكون أدبا معارضا للسلطان والمؤسسة الثقافية.

٦

تعتبر ألف ليلة وليلة مصدرا للكثير من المعارف والأفكار كانت وما تزال معينا لأعمال فنية ومسرحية وموسيقية في الغرب وفي الشرق، فيما يخص الراوي في حكاياتها فثمة راويان لها:

الراوي الأول هو شهرزاد، التي استخدمت فن " الحكي" أسلوبا للقضاء على نزعة شهريار الدموية، ولها بدايتان

١- ما تبدأ به كل ليلة بقولها: بلغني أيها الملك السعيد أن ...

٢- ما تبدأ به كل حكاية بقولها " اعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان" أو " وحكي أيها الملك السعيد أن ..." أو " ومما يحكى أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان..."

الراوي الثاني هو الراوي الشعبي الذي يروي في ليالي رمضان وبعض المناسبات الدينية هذه الحكايات.

٧- " البهلول" رجل السخرية المرة

وهب بن عمر الصيرفي

بدءاً يمكننا القول أن لفظ" بهلول" أكثر دلالة من لفظ " البهلول" فالنكرة تعميم بينما المعرفة تخصيص، لذا فما نعنيه بـ "البهلول " هو " بهلول" أي فعل التنكيت والسخرية،والنقد لذا فهو صفة وليس اسما ولما غلبت الصفة الاسم أصبحت اسما." صفة الهلول" تحولت إلى اسم " البهلول" فبهلول ليس اسما لكائن ما معين أو محدد وجد في مرحلة واستمر لحد اليوم، بل هو صفة لحال من الفعل الترفيهي الناقد وجدت أول مرة بفعل شخص ما ثم تنوعت أفعالها وأشكالها على يد آخرين فأصبحت صفة لأفعال النقد الساخرة من الولاة والنساء والحالات التي تقترب من الحكمة. لذا فما يرد في محاولتنا هنا من لفظ " البهلول " بالألف واللام نعني به الشخص الممثل. أما بدون ألف ولام " بهلول" بمعنى الصفة الدالة على الحال. فعندما نقول عن كلام حاد وناقد وساخر نقول" كلام بهلول" وعندما نقول عن كلام قيل مهما كان نوعه من السخرية من قبل شخص معين ومحدد فنقول أنه كلام البهلول. أي تميزا عنه عن الأشخاص الآخرين الذين يتكلمون معه وحوله.فالأول يرتبط المعنى بالحكمة، بينما الثاني فالمعني يرتبط بالشخص القائل الذي يردد الحكمة أي " الممثل" . ولم يحدث هذا الفرق إلا بعد أن خرج فمرة بهلول من الصالات ومجالس الخلفاء ونساء السلاطين إلى الشارع والعامة.أي أن الوظيفة المتغيرة تفترض تغيرا في الدلالة.

لذا لم يشهد الأدب العربي الساخر وجود امرأة ممثلـــة أو عيّـــارة أو شطارة أو بهلولة " بل توجد نساء شاعرات وقاصات وخطيبـــات. ممـــا يعني إن هذا الفن فن رجالي. وأن الرجل بحكم موقعه الاجتماعي هـــو الذي يقود ويقول ويؤثر ويمارس دور النقد والترويح والـــسخرية مـــن الحالات المدانة. كما أنه هو الذي " يشخص".

ترتبط لغة بهلول الساخرة بالجنس دائما، بمعنى أن وجوده الـــساخر جزء من ثقافة الجنس، وليس من ثقافة الـــسياسة أو الاجتمـــاع إلا فـــي مراحل لاحقة. أي عندما تحول من شخص ما إلى ظاهرة.

لم نعرف بالضبط الغاية مـــن وجـــود البهلـــول إلا أنـــه المعـــادل الموضوعي لما يقال في قصور الخلفاء من شعر لذلك ارتـــبط البهلـــول بمجالس النساء وبالمواقع خارج الديوان الرسمي ميدانه الشاعر ومادتـــه لسان العامة.

لم نجد في الأدب العربي نموذجان لـــ "بهلول"، أحدهما ابيض والثاني اسود، وهذا يعني أن اللون لا صفة سياسية او فنية له وإن تشير بعـــض المصادر إلى لون البهلول بأنه من عامة الناس ولكنـــه امتلـــك الحكمـــة والقول الحاد المقتصد. بل إن البهلـــول هـــو شـــخص مـــن الهـــامش الاجتماعي، وهو المكان الذي تنو فيه الفنون. ، هذا الموقـــع لـــيس لـــه ديوان ولا مجلس بل مجلسه الشارع وصالات النساء ســـابقا وســـاحات الأعياد في مراحل لاحقة ثم المظـــاهر الـــشعبية للتعـــازي واحتفـــالات الأديان. وجمهوره من كل الأجناس وكل الأعمار مما يعني أن عليه أن يكون مفهوما من قبل الجميع لذا فالبساطة التي ظهـــرت علـــى أقولـــه مقصودة بالتوصيل إلى كل الناس.

لم نجد في الأدب العربي البهلول أو اللاعب إلا متخفيا، وراء قناع. فالكوميديا لا تفعل فعلها في الشخصيات المكشوفة الوجه وهذه ثيمة اعتمدتها الكوميديا منذ اليونان وحتى اليوم . ولكن كان البهلول بوجه سافر أول الأمر لأنه شخص معين. ولما خرج من الصالات إلى الشارع تستر، لأنه تحول إلى ممثل لحالة. الفرق بين العلانية والتستر هو الفرق بين مهمتين: الأولى أن في الصالات يعرض فنه للخاصة لذا فهو جزء من تكوين البلاط. الثانية أنه عندما ظهر للشارع تستر لأنه تحول من الخاص إلى العام ومن القول المؤيد المرفه إلى القول الناقد. الشارع يحتاج دائما إلى صوت مقبول معترض، بينما الصالات تحتاج دائما إلى صوت مؤيد مرفه.الفرق إذن في الاثنين هو أن البهلول ومن على شاكلته قد جرى تحول اجتماعي في الوظيفة الفكرية والفنية له. في الصالات كان لبس الملابس المألوفة أي أنه جزء من تكوين الديوان الثقافي، بينما في الشارع بدا يرتدي ملابس الأعياد المزركشة ومغطي الوجه والجسد ويصطحب قردا أو قطة أو كلبا أو أسدا وبه يجعل الشارع مكانا للقول أي أنه يستعمل اللسان المجهور. وجمهوره المختلف يحتاج إلى أدوات تعينه على التوضيح.. وهذا يعني ان الكوميديا من الأفعال البشرية، بينما التراجيديا مزيج بين أفعال الآلهة والبشر لذا لم يعرف الأدب العربي التراجيديا ليس بسبب أن مجتمعاتنا العربية كما يقال لا تعرف الصراع الطبقي، وإنما لان مجتمعاتنا العربية كانت مغطاة باللغة وبالشعر وبالدين لذا حملت اللغة كل أنواع الجدل..

لم نجد في الثقافة العربية القديمة نموذجا للبهلول وإنما وجد في العصور العباسية. أي في مرحلة نمو مجتمع المدينة التجاري والثقافي

فالبهلول نتاج اجتماعي للحياة اليومية الممتلئة بالمفارقة والسخرية والنادر والمألوف والعادي. وارتباط البهلول بالوفرة وبالشحة ، هو جزء من تبادل القول عن الأغنياء والفقراء ضمن السياق، وعن الحب وعن الكرة عن كل ما شأن أن يكون متناقضا مع الآخر. لذا فالبهلول وجه اجتماعي ساخر يستعمل الأغنية والأمثال والحكم والأقول الشفاهية وما سطره الأولون. أي أنه نموذج للثقافة الشعبية العامة تلك التي تكون في مرحلة أدنى من مستوى الثقافة المدونة.والثقافة الدينية والثقافة الشعرية والخطابية وغيرها من فصيح اللغة والحال. الأدباء الكبار وحدهم من زاوج بين اللغتين لغة العامة ولغة الخاصة، لعل الجاحظ في بخلائه واحد من هؤلاء. وربما ترتبط مقومات الحكاية الساخرة في إطار العمل الشعبي ومفارقاته بالبهلول وقد أسست لاحقا أو متزامنة مع بد القص الشعبي كألف ليلة وليلة تلك الحكايات التي جمعت فصاحة اللغة وفصاحة والمواقف.

الشكل الشعبي للبهلول رجل فكرة، ونموذج عام معروف بصفته وليس بشخصه، مادته مشتركة بين الجميع، ولسانه مستعار من لسان الحالات.لذا فهو صوت، ولغة، وفكرة وحكمة. طريقة عمله الطواف، والتجول. أي أن المكان المحدد المحصور يتطلب جمهورا ثابتا، جمهور غير ثابت، جمهوره جمهور الشارع. ولذا تكون بيده آلة ومعه حيوان، لا يظهر وجهه، كي يبقى في حال التماهي مع الفكرة، يجيد الصوت والغناء سريع البديهة، منكت، لبق، متسول باللغة، عيار، نمام، نقال وممتلئ بالحكمة.

تعد بنية البهلول نموذجا للعلاج النفسي عن طريق السخرية الشعبية التي كان الولاة والخلفاء يسروّن بها عن أنفسهم. فهو يضحكهم ويبكيهم، وهذا فعل نفسي جسدي. ويقدم لهم النصائح ، وهذا فعل قانوني وعرفي،ويكشف عن طريق الحكاية لمن به مس من حب أو جنون بعض حالات الشفاء وهذا فعل إنساني.. وفي المحصلة ونتيجة لتراكم خبرته تحول إلى نموذج شعبي، لا يستغني عنه المجتمع، بل يخلقه المجتمع كلما مر بمرحلة انعطاف جديدة. لذا فهو حالة وليس شخصا معينا.

يعيش كلما كان هناك ظلم وخلفاء وملوك وشعوب مغلوبة. فنجده يعبر الأزمنة والأمكنة إلى بلدان أخرى . نشا أول ما نشأ في بلاط الخليفة هارون الرشيد لثراء المرحلة وتنوعها ونموها الاقتصادي والثقافي ومن ثم وجدناه بأشكال مختلفة في مصر وفي بلاد الشام وفي المغرب وفي مراحل لاحقة على العصور العباسية. وما زال الناس ليومنا هذا يرددون أقوال البهلول التي هي ليست أقولا ثابتة أو كلمات قالها ودونت بل يستحضرون البهلول كلما كانت هناك مفارقة وقضية لا يحكمها منطق ولا سياق.فيرددون مقولة " وشكال البهلول"؟ وهي مقولة تجمع بين الاستنكار والقبول باعتبار أن ما آلت إليه نتائج الحدث ليس كما كان متوقعا في سياقه العام.

في الإطار الثقافي نجد البهلول جزء من ثقافة شعبية هي غير الثقافة الرسمية والمدونات وفيها نغمة معارضة للدين عندما يستعمل مفهوم السياق المغاير للنص لغير سياقه الديني ونستطيع القول أن مفهوم مقولة " شكال البهلول" تتصل بالزنا والفسق والحرام أحيانا وبالصدق المخالف للسياق العام وبالغرائبية والعجائبية تلك التي تبهر الناس والمستمعين ولذا

لا مقولات له بل جسد حالة ثقافية عامة يمنكن أن تسير إلى جوار أو خلف أو غير معلن عنها مع الحكاية العامة. فهو جزء من النصوص المسكوت عنها تلك التي تجد نفسها تظهر عندما تكون ثمة مفارقة قد حدثت.

يضعنا السياق الفني لنموذج البهلول في الثقافة وفي العرض الذي قدم أننا بصدد وضع ترسيمة ثقافية – فنية لأشكال العرض سابقا لا يمكن أن نطلق عليها مسرحا ولكن من الممكن القول أنها جزء من دراما القول اللغوي، فالثقافة العربية المعتمدة كليا على اللغة العربية ضمنت هذه اللغة دراما الصراع الاجتماعي فكانت اللغة حاملة وعاكسة لهذه الدراما وقد سعى المسرح العربي منذ السبعينات إلى تجسيد القوة الدرامية في اللغة من خلال نصوص تحمل الحياة الاجتماعية والشعبية منها مسرحية مجالس التراث للفنان والمحرج قاسم محمد ومنها بغداد الأزل للفنان نفسه ومنها مقامات أبي الورد لعادل كاظم ومنها السؤال لمحي الدين زنكنة وغيرها من تجارب مغربية لدى الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد؟

في هذا العرض حاولنا أن نجسد الظاهر قبل اللغة وأن نعطي لمدلول الفعل الشعبي قيمة الفعل البصري بمعنى أننا نمثل ونشرح ونقول ونعلق كما لو كنا في سوق عربي قديم يحمل سمة مسرح معاصر.

في إطار التعرف على الأشكال الدرامية الشعبية التي كانت تشكل جزء من الثقافة العربية في عصورها المختلفة تبرز شخصية البهلول كواحدة من الشخصيات الحاملة لفكرة الفرجة تلك الفكرة التي تنبه لها المسرح الملحمي مؤخرا وعدها شكلا مسرحيا شعبيا محملا بدلالات

العرض الشعبي . البهلول شخصية حقيقية، عاش في فترة هارون الرشيد وشهد حكم ولدية الأمين والمأمون وأدرك ابنه الثالث المعتصم . ونتيجة لما شهده العصر العباسي في زمن هارون الرشيد من ازدهـــار ثقـــافي وفكري ، جعل من الحياة الشعبية مصدرا ثقافيا ثرا وغنيا . فـــي هـــذه الفترة برزت أشكال عدة للشخصية الشعبية المضحكة في مجالس الخلفاء وفي الأسواق منها : العيار ، أبو الشمقمق ، أبو الورد ، أمـــا الأشـــكال الفنية فمنها ما جاء على لسان البشر والحيوان منها حكايات ألـــف ليلـــة وليلة ومنها ما جاء محملا بالفلسفة منها مقولات وحكايـــات الفيلـــسوف الهندي بيدبا .. شخصية البهلول شخصية بلاط وشخصية شعبية فـــي آن معا ، أي أنها تعيش مع الخاصة ، وسميت في فترات: مضحك الخليفة. أي الشخص الذي يسري الخليفة في ساعات محنه ، ومن ثـــم ينـــصحه ويرشدهم دون أن يكون ذلك متصلًا بقضاء أو مشورة أو مجلس لخاصة الخليفة. وفي الوقت نفسه يتصل بنساء الخليفة ، فيعرف عـــنهن الكثيـــر ويسهل أمر من لها مشكلة ويعرف أبنائه ، وينصحهم بما هو مفيـــد دون أن يبلغ الأباء عن حياتهم ، كما يسهل لهم أمر نزواتهم ويختلق الأعذار لمشكلاتهم. كما يضحكهم ويسري عنهم . وله حرية الحـــديث مـــع أي شخص في البلاط، والتعليق على أي حادثة او فكرة حتى لو كانت لخليفة أو وزير. وله بعد ذلك حرية التدخل في لحظات الأزمة السياسية ، كـــي يقول شيئا ما، لا يبدو مقبولاً أول الأمر لكن الأحداث تؤكـــد مـــا قالـــه فتنطلق كلمة على لسان العامة " شكال البهلـــول " ؟ أي أن مـــا ســـبق ورفضتموه من قول البهلول تأكدت صحته .

هذه الحال تؤكد على ثقافة الحس الشعبي وخبرته وتـــرفض العامـــة ضمنا الحس الديني القدري– الغيبي.. فالناس تؤمن أن حياتهـــا مـــسيرة

وليست مخيرة، وأنها محكومة بقدر سماوي يحكم حياتها، وبقدر أرضي يمثله الخلفاء والأولياء يسيرون شؤون حياة الأمة. البهلول يغاير مسيرة الإله، ومسيرة أراء الحكام والولاة. أنه صوت شعبي يعتمد لسان العامة الناقد و له في صياغة النوادر ومخالفة ما يقوله السلطان مسعى ثقافي،، والسعي لأن يكون هذا الصوت هو القانون السائد المناهض لقانون القمع والمنع.هو الصوت الذي يدعو العامة لأن يفكروا بأنفسهم لا أن يجعلوا غيرهم يفكر عنهم. وأن يقولوا ما يخالف رأي الولاة – القدر حتى لو كان ذلك فيه حياتهم. وعليهم أن ينسبوا ما يقولونه للبهلول الذي هو بمنجى من كل عقاب باعتباره مضحك الخليفة ومن حاشيته ومن العارفين بأسرار الأسرة الحاكمة ولذلك ليس من السهل على الخليفة أو وزرائه رفض ما يقوله البهلول خشية أن يفضحهم بتأليف النكات عليهم وتعريض ما خفي من حياتهم الماجنة أمام الناس ولذلك يتحاشى الناس الكبار لسان البهلول السليط والناقد. لذلك عندما تظهر نتيجة حدث ما مغاير لسياق العرف والتقاليد والقدر المرسوم يقال: و... شكال البهلول ، أن البهلول دائما يقول ما يخالف ما يقوله الدين وما يقوله الخلفاء والولاة والسنة.

المشهد الاول

بلي يبلبول بلي — شكال البهلول بلي

بلي يبلبول بلي — سمعوا شيكول البهلول

صاح الديك بالبستان — الله ينصر السلطان

ويحفظ من شره النسوان بلي
صاح الديك بالسكتة كلمن نايم يم مرته
لازم يكتب للسلطان حتى ياخذ بركته
وتدرون شكال البهلول بلي
صاح الديك فوك السور ماظل عدنة شي مستور
فوك إزرور وجوه زرور وتدرون شكال البهلول
بلي
صاح الديك يا نفسي كله تبجي عا الكرسي
كل واحد كرشة مترين مخيسنة بس يفسي
والله يساعد الكرسي لو يدري شكال البهلول
بلي
صاح الديك عزيزي لازم تحجي إنكليزي
حتى بنشرات الأخبار تعرف زيزي من طيزي
وتدرون شكال البهلول بلي

المشهد الثاني

أنا البهلول أحكي وأقول، احكي عن المخفي وأكشف المستور، ولساني ما يوقف عند حد ولا سور. أنا البهلول أحكي وأقول أعرف ما يخفي السلطان وما في فكر النسوان، أنا البهلول عندي حكايا وأقوال منذ ألازمان. لساني طويل أنا البهلول، شخص من هذا الزمان ومن كل الأزمان لا أسم لي ولا سلطان. نغل وأبن نغل ما أعرف بيا زمان جئت

وبيا زمان أموت، لا وطن عندي ولا مكان. أبيع حكاياتي للناس وآغادر دون أن يعرف بي الناس ، أنا البهلول طيف للنايم أجي وطيف للحلمان بحر النسوان، وطيف للما عنده حل لمشكلته. أوصف كل الأدوية للعقم استعملوا حبه لقوه الباه، للحبالة. للطلاق اخرجي عارية بين الرجال، للحب اقرأي سورة ياسين عشرين مرة، ..... اسمعي ما تقصه شهرزاد على شهريار، للشبق اسمعي أقول الشيخ النفزاوي واقرأ ي عن النكاح السفاح والنكاح الحلال, أنا البهلول ما أعرف لي لا أب ولا أم جئت لهاي الديرة من بطن التاريخ وأغادر هاي الديرة وما عندي مكان، أبات بالشوارع، وأنام فوق السطوح، وعندي تعويذة أكشف بها كل المستور، أنظر هناك وشوف ذلك السلطان يمارس الجنس بالخفاء ويا بنت الوزير وعندما يتقرب منه الوزير، يدعي السلطان أن يعلم بنته الدين. أنا البهلول اعرف كل اسرار النسوان، هاي اللي مشكلته بحرها المجنون وهاي اللي بعيونها الطايرة، وهاي اللي بخلفيتها المكورة،واعرف هذا ابن السلطان مشكله ب... أوصف له الأدوية اللي تطول ... لكن ما فيه فايدة لكثرة شوقة للصبيان. أنا البهلول أحكي حكمة وأقول يا ناس يا عالم ثوروا بوجه الطغيان وانسوا الظلم والجور وتعالوا نتسلى وياكم عند السلطان، فالليلة سكران وغدا صحيان،وعندما ينام طلبوا منه كل ما عدكم من مشاكل ما محلوله، أنا البهلول أحكي واقول للعالم، يا ناس اسمعوا لا تأمنوا عليكم حاكم جائر، ولا سلطان النسوان، إذا كانت عدكم مشكله صعبه هاتوا نسوان السلطان واحكوا إلهن مشكلتكم وتركوا الباقي علي .

المشهد الثالث

أشكو إليك يا بهلول من كثرة عيالي وقلة زادي، فأنا كما تعرف شيخ ويصلي خلفي جمع كثير ومع ذلك أخرج للسوق لأشتغل حمالاً بالسوق كي أُعيش أولادي الذين لا أعرف أسماءهم من كثرتهم. ولا أعرف أين أنام في الليل مع الصغيرة حيث أحب أم مع الكبيرة التي كانت فاتحة عهدي بالزواج. تعبت يا بهلول من حياتي وأفضل الموت على الباقي أسير الكد والجور. فقد انكسر ظهري تزوجت بواحدة وفي أول سنة جاءتني بتوأم، ثم تزوجت بثانية كي ارتاح من العيال فجاءتني هي الأخرى بتوأم من ثلاثة، شكوت لأبيها من كثرة عيالها فأخرج الأب لي عشرين طفلا بين الشهر والعشر سنوات. قال هؤلاء كلهم من أم زوجتك. هربت وبعد شهرين تزوجت بواحدة ثالثة، وبدون أن أدري جاءتني بتوأم أيضاً قل يا بهلول هل العلة في عيري الذي لا يقذف إلى التوائم أم نسائي اللواتي لا يلدن إلا التوائم؟

- الحقيقة فيكم أنتم الاثنين. أنت لا تستدل إلا على موطئ التوائم في رحم نسائك، وهن يكثرن من الاستلذاذ بما تقوم به معهن فتطيل المكوث تحتك أملاً في أن يحملن ويكبلنك بقيود الأولاد.
- ما الحل يا بهلول؟
- تزوج بقحبة
- بقحبة يا بهلول وأنا الشيخ الذي يصلي خلفي جمع كثير من الناس ومعروف بكدي وتعبي؟
- أقول لك تزوج بقحبة تنجو مما أنت فيه.
- ألا يوجد حل آخر؟

- اسمع، القحبة تكون أولا أملح من نسائك. فهي باسمة ضاحكة لا تكشر بوجهك كلما أتيتها. ثم أنها تتزين باستمرار لا تعرف قبحها فهو تحت مساحيق الألوان.
- وتكون ثانية نظيفة، تأخذ نفسها بالتنظيف مما علق بها مما سبقك، لتمهد لما يأتي بعدك.
- وتكون ثالثة هادئة طامعة بما تعطيه لها من نقد أو مؤونة أو وعد بكلام منمق وجميل.
- وتكون رابعاً إذا قلت لها يا زانية يا عاهرة لم تأثم، فالله لا يحاسبك لأك تقول الصدق ولا تكذب.
- وتكون خامسة تجتهد أنها لا تأتيك بولد او بنت. عندئذ تكون في حل من الكد والتعب وتنام ليلتك وأنت خال البال من هم العيال.
- وتكون سادسة أنها تعرف أنك تعرفها، أنها قحبة، فلا تتكبر عليك ولا ترفع أنفها ولا تشتمك ولا تزعل ولا تغضب.
- ثم سابعا تعطيك أنا ردت من دبرها أو من كسها ، من فمها أم إبطها، نائمة على بطنها أو على ظهرها. تضعه في كل مكان دون أن تغضب بل تزيدك بالضحك والكلام الغنج وتنظر إليك وأنت في عملك وهي في بال مريح وشوق.
- ثم ثامناً تعرف كل فنون النكاح : النكاح الفرنسي ، والنكاح الياباني والنكاح العربي والنكاح الأوربي، تجيد النوم على السرير ورفع الساقين إلى الأعلى، والوقوف في الطريق العام في زاوية وفمك على فمها. أو النوم على الجنب، أو النوم الجلوس. وتجيد كذلك الركوب وأنت نائم مستلق والصعود أنت متوتر فاتر أو متوتر قائم ، وتجيد المص واللحس وسكب اللعاب على المؤخرات والمقدمات.

- ثم تاسعاً لا تقوم منك أو تقوم منها إلا وقد قضيت حاجتك وحاجتها، فهي تجيد البطئ للمبطئ وتجيد التسريع للسريع.
- عاشرا أنك حتى لو تنكها وكنت تعباً أو عاجزاً يكفيها ما تعطيها من نقد ووعد بالعودة إليها في الغد، فهي لا تتكلم بما حدث ولا تفضح ما أنت فيه لغيرها خوفا من أن تكون قحبة أخرى طامعة في كسلك وعجزك ونقدك.
- حسنا وأين أجدها فقد شوقتني إليها يا بهلول .
- بالتأكيد ستجدها في بيتك، فأنت متزوج من خمس نساء، طلقهن وستجدها من بينهن.

المشهد الرابع

أنا البهلول أحجي وأكول وبكل ديرة أصول

اللِّي عنده مشكله يكول واللي ما عنده هم يكول

أنا البهلول من أصل وجد

اسمعوا مني حجي أصول.

هو القانون وهو العرف اللي بنكول

الليلة نحكي عن ما جرى وما صار

الخليفة عيره مات من كثر النيك بليه أصول

هو قاعد بالمجلس يحكم بين الناس ويفصل قضايا الحسبة والدين والمديون

اجته فلانة الحلوه المزيونه كشفت عن المستور

اتخربط خليفتنا من شاف اللي تحت المستور

المشهد الخامس

- أشكو إليك يا بهلول من صديقتي التي لا ترتاح معي إلا إذا أكثرت من التقبيل والعض والضرب والحلا، ولكني لا أعرف ما مواضع هذه في الجسد؟ فأنا مسكين يا بهلول لا حيلة لي مع النساء خاصة النساء الغربيات. فهن لا يستثرن إلا إذا أكثرت من العض والحلا؟

أنتبه أيها السائل لما أقوله لك. وأفظ قولي هذا ولا تذعه بين الناس فشر الدواء أن يتداوله العامة فلا يحسنون استعماله عندئذ تكون الطامة الكبرى كلمن يجي ويكول أنا وبس.

- فمواضع التقبيل: هي الفخذان والعينان والشفتان والجبهة والسالفان والثديان وباطن الإذن والسرة وداخل الفرج والخاصرتان .

أما مواضع العض فهي: الوجنتان والسالفان والشفة السفلى والأذنان

وأما مواضع الحلا أي الحك، فهي الأظافر فباطن الرجلين وباطن الفخذين

وأما الضرب باليدين فعلى الكعبين وظاهر الفخذين وعلى الساعدين وفيما بين الرجلين

تشرح هذه اللذاذات وتجسد

وللنكاح شروط في لذاذاته ... قد اجتمعن لنا في ست عينات

غنج وغمز وغمرات وغربلة ... وغض طرف وغزل بالعوينات

أو

دواء الحـــب تقبيـــل وشـــم		ووضع للبطون على البطون
ورهز تـــذرف العينـــان منـــه		وأخذ بالمناكب والقرون

أو

رأيت الحـــب لـــيس لـــه دواء		سوى وضع البطون على البطون
وإلصاق الثنايـــا علـــى الثنايـــا		وأخـــذ المناكـــب والقـــرون

٨- نقاط في مسرح المهجر

١- أود أن أسميه مسرح المهجر وليس المسرح في بلدان المهجر.كما لا اسميه مسرح المهاجرين

ولا مسرح المغتربين فلكل اسم من هذه الاسماء له دلالة مختلفة. فما كان يسمى مسارح الهجرة ينطلق من طبيعة الهجرة التي لجأ إليها عدد من المثقفين العرب وهو يهاجرون إلى بلدان الغرب وأمريكا فاختلطوا بثقافة تلك البلدان وتعلموا في مدارسها واتقنوا لغتها بعد أن تعلموها في مدارسهم الوطنية ثم كتبوا فيها عن مشكلاتهم كمهاجرين باحثين عن العمل والحرية والحياة الجديدة فجاءت مسرحياتهم صدى لما يعانوه شخصياً أو جهوياً أو قومياً. في حين أن ما يكتبه مثقفين من غير المهاجرين العرب من شمال افريقيا ومصر ولبنان وسوريا، اعني به مسرح الهجرة للمهاجرين العراقيين تحديدا نجده يأخذ بعدا أخرا هو مسرح اللاجئين في المهجر، وطبيعة مسرح اللاجئين هي غير طبيعة مسرح المهاجرين دلالة وموضوعا وبناء.وقد وضعت تشخيصات أولية لتوصيف مسرح اللاجئين العراقيين، تميزا عنمسرح المهاجرين.

٢- من حيث دلالة الأسم نجد أن مفهوم اللاجئين هو غير مفهوم المهاجرين، فنحن لاجئون نتيجة

أوضاع سياسية ولذلك نصنف كلاجئيين سياسيين أو إنسانيين، بينما المهاجرين يصنفون كماهاجرين طلبا للعمل أو الدراسة. وتنطبق علينا بنية فكرية معينة وهي اننا ضحايا كوارث ومنها الكوارث الطبيعية والأوبئة. كل هؤلاء لاجئون وليسو مهاجرين، وقد تكون الهجرة مؤقتة ولبلد جوار حتى تزول لكوارث وتتحسن الاوضاع بينما الجوء هو تبديل

بلد بآخر وجنسية بأخرى وعليك ان تكون مستعدا لأن تندمج وتنخرط في نظام معرفي واجتماعي واقتصادي جديد ولذا فتعليمك يرتبط بوجودك الجديد. بينما لا يشترط بالمهاجر كل هذه الشروط حتى لو اكتسب الجنسية الأخرى.

٣- من هنا نبدأ بتلمس الفروق بين مسرحين مسرح مهاجرين ومسرح لاجئيين وبخصوص التجربة

لفناني المسرح العراقي وقد عايشت جزء كبيرا منها هنا في أوربا استطيع أن اضع خطوطا عامة لتوصيف هذه التجربة.

١- أنها تجربة غير ناضجة بعد فما كتب وعمل فيها لا يتعدى بضعة نصوص لم ترق لمستوى

المسرحية المكتملة ذات البنية الدرامية التي نعرفها عند كتاب المسرح العراقي.نستطيع القول أنها انعكاس لتجربة الغربة والتمحور حول الذات، والمعالجة المسبعة بصوت البند والبكاء والاستذكار واعتماد طريقة الخطاب المباشر، وخلوه النصوص من اي بعد فكري او ثقافي ابعد من التذكير بما حدث للكاتب او للشخصية وخلو النصوص من اي عمق حضاري يمكن ان يكون نموذجا لتجارب أخرى يمكن أن تستعار في مراحل لاحقة ، وإبقاء خيط الزمن مشدودا بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية ولذا ليس من رؤية مستقبلية للأفكار.

٢- معظم الذين يخرجون هذه التجارب هم كتابها وممثلوها ولذا فالصدق محدود بالشخصية نفسها

وليس بالتجربة حيث الضمير يميل إلى الفردية والذاتية وليس إلى الجماعية والشمولية. كما أن الاحداث تتجزأ تبعا للملامسة المشروعة بين ما حدث ونتائجها على الجسد أو اللغة أو الذاكرة أو استدعاء

المواقف المتشابهة لدى الاخرين لذا تتحول النصوص إلى حكاية معـادة مقروءة ومعادة وممثلة ومسموعة ولذا ليس من تجديد أو جديد فالنـاس يأتون لمشاهدة اجزاء من مآسيهم وماقفهم وليوا لمشاهد مسرحية ذات بنية درامية تنآى بالتجربة الذاتية إلى مصاف التجربة الغنسانية ويبقى بعد ذلك اضفاء نوع من الجمالية المؤقتة على العرض كاللغة الاخرى والممثل الآخر والقاعة الأخرى وقد يكون ثمة ممثل مستعار اومتعاطف.

٣- تتمحور لغة الخطاب المسرحي في إطار المطلبية فتهين هذه الفكرة على بنية لغة وحوار النص،

وعندما تضغط الفكرة المطلبية على بنية النص تتحول المسرحية إلى خطاب أوحادي مفرد وهذا ما يجعل معظم النصوص مليودراما بصوت واحد بحمل تنيوعات لضمائر معتمدة على قدرة ممثل.ويشفع لهذه الطريقو مبررات من أن المسرح العراقي يرتبط باللاجئ او المعاجر وهو غالبا ما يكون فردا، على العكس من الموسيقى والرسم مثلا ففي المسقى نجد طبيعة الآلة وتنوعها تتطلب عازفين عدة وهذا يتطلب نصا دراميا يؤدى بأصوات وإن لم تخرج اسهامات الموسيقى بالرغم ن جماعية الفنانين عن بنية المليودراما ايضا.في حين أن اللوحة الفنية تبقى تحاكي طبيعة الشاعر في إنتاجها لذا فالفنان التشكيلي وجد في موضوعات اللجوء والهجرة اضافة إلى فردانيته وشعريته المنسجمة مع طبيعة الإنتاج الفردي لعمله.على العكس من المسرح الذي يتطلب بنية درامية متعددة الأصوات تعالج ظاهرة من جوانب مختلفة وتبني موضوعها على عناصر درامية مختلفة ليس الصوت المنفرد فيها إلى جزئية من بنية كبيرة.

٤- ثمة نغمة مناطقية ترتبط بالجغرافية وباللغة وبالقومية وبالطائفة ظهرت في مسرح اللاجئين

العراقيين، ثمة مسرحية كردية لا توصف بأنها كردية أو عربيــة إلا خلال اللغة فقط ويضاف إليها البيئة والأزياء بينما هي في كل مكوناتها مسرحية لا تختلف عن بنية عناصر اي نص آخر هذه النغمة الضيقة من التفكير بأن المسرح يحاكي قضايا قومية او جغرافية حسرت الفكر فـــي ميدان ضيق وجعلت منه صوتا محدود التجربة في حين أن المحلية هي عماد وبناء العالمية ولكن كيف نستطيع تحويل تلك المحلية إلى عالميـــة نحن محكومون بما نراه نحن لا بما تراه الثقافة .وهذه نقطة مهمة لـــيس مجال الحديث عنها ولكني اشير إلى جانبين منها فقط: فما أعنيه بالثقافة هومجمل البنية الأنثروبولوجية والمثيولوجية للشعب وابراز خصوصيتها باستخلاص الرؤية العالمية منها

٥- الثانية أن لاغة لمثل هذه الرؤية إلا لغة الإبداع ولـــذا عنـــدما تترجم لا تأخذ الترجمة معها اللغة التي كتبت بها.

٦- ويمكنني ان اتحدث عن تجربة خاصة بي ففقد الفت وانا خـــارج وطني ثلاث مسرحيات وكتبت

اوبريتا جديدا ولذا اجد نفسي اقرب لتطبيق ما وصفته من خصوصية لمسرح المهجر مع العروج على نماذج لكتاب وتجار آخرين شاهدتها أو قرأتها. فعندما كتبنا انا والدكتور عوني مسرحية مقتل الحلم الثالث فـــي عمان عام ١٩٩٣ كان امامنا الوضع العراقي بعد حرب الكويت ووضعنا نحن المثقفين كمهاجرين او الامر للاردن قبل ان نطلب اللجوء في بلدان أخرى.وأمامنا الشخصية المحورية شخـــصية الآخـــر وقـــد لخـــصناها بالحاكم. واعطينا لرؤية الشعب زرقاء اليمامة أما المادة التـــي تتـــداولها

هذه الاطراف الثلاثة فهي الوضع العراقي مشفوعا بما نعاني نحن منه كمثقفين وما نراه من أفق مسدود للعراق وهو يدخل نفق الصراع عالميا.

٧- كانت الفكرة أن لا نكون مؤلفين بقدر ما نستجمع مع صوتينا اصواتا اخرى لكتاب آخرين

يشتركون معنا في الموضوع، وكانت الفكرة أيضا أن ما يحدث في العراق اليوم ليس وليد ظرف محدد نتج عن حرب فقط بل هو وضع مؤسس على ايدولوجية تدميرية لكل بنى المجتمع الفكرية والثقافية والسياسية والعقائدية ومن هنا جئنا بنصوص لكتاب مختلفين ومن مراحل مختلفة ودمجناها في رؤيتنا لما يمر به العراق وما نر به نحن.ثم برزت لغة الخطاب الذي يجب ان يسود المسرحية فباي لغة نخاطب الحاكم الجائر كي يفهم ما نريد؟ اهي لغة العمال والفلاحين التي تعودنا عليه مشفوعة بمطلبية وواقعية انتقادية كما كانت لغة مسرح الخمسينات؟فقد وجدنا أن مثل هذه اللغة خانت نفسها عندما وقفت عند حدود تلك الفترة ولم تتطور تبعا لاغيدولوجيا التقدمية بما ينسجم وعلوم الحداثة ورؤية الحداثة ايضا اعني طبيعة مكونات السينوغرافيا والاخراج والتمثيل التي نأت بنفسها عن ان تكون صياغة مباشرة لموقف ما ضد موقف.

هل نخاطب هذا الحاكم الجائر بلغة المعارضين من السياسيين والعسكر فنلجأ إلى انقلاب بان نجسد ثقافة العسكر في انقلاب او ثورة مسلحة فمثل هذه اللغة فهمها هو وانقلب عليها ودمجها بتركيبة فكرة انقلابية فبدت تماما جزء من ايدولوجية الهيمنة لذا لا يمكن لنا ان نغير وضعا بلغة مستعملة يعرف هو احسن منا السبل لقمعنا باللغة نفسها وبالادوات نفسها.

هل نخاطبه بلغة الشعر الغائبة الضمائر ونجعل كل ما فيهـا محلقـا شعريا طافيا في سماء وبحار اللغة وكأننا نحلم ونحن نرتدي أكفاننـا أو نذهب للصلاة ولكننا لانج مكانا نصلي فيه .هذه اللغة المحلقة العالية التي يشترك فيها كل الناس دون أن تكون لاحدهم مما يعني ضـياع ملامـح الشخصيات وابتعاد عن اللغة المحسوسة والمعاشة واليوميـة والمالوفـة وهو ما نريد أنيسمعه المشاهد ويتفاعل معه.

وجدنا أن كل هذه اللغات عاجزة عن اقناع الحاكم بانه على خطـأ أو انه مجرم وظالم لذا لجأنا إلى مخاطبته بلغته هو بلغـة طبيعـة نظامـه والمستتعمل منها لغة العسكري والضابط والمحتل والنبوءات واستشراف الرؤية وبناء المستقبل على ما يحدث في الحاضر وعلـى لغـة تعتمـد الخطاب الفردي للحاكم والخطاب الجماعي للشعب.

ثم وضعنا تخطيطا لمعنى الاسم مقتل الحلم الثالث.

المسرحية مبنية على فكرة الحلم بالتغيير وكان المخطط يسلك ثلاثـة طرق /احلام للتغيير

الحلم الاول هو ان يتغير الحـاكم بنفـسه بعـد ان عـاش الهـزائم والاتكاسات وتدمير الشعب وكثرة ما قتل وما سجن ولكـن مثـل هـذا الوعي الذاتي للمرارة التي يعيش فيها لم يحدث فالحـاكم واديولوجيتـه كانت تمعن أكثر في سلوك طريق الشر ضد الشعب ففشل مثل هذه الحلم عندنا ويأسنا من أن الحاكم سيتغير بنفسة أو من تلقاء نفسه.

الحلم الثاني هو ان تقوم دول الجوار العربي والقوى الوطنية بتنبيـه هذا الحاكم لجرائمة ضد الشعب وان يقرأ الحاكم نفسه تجارب التـاريخ العربي والعلمي وسيجد أن الطريق الذي يسلكه لغيذاء شعبه سـبق وان

فشل تاريخيا ولكن مثل هذا الوعي فقدناه ايضا فمثل هذه الايديولوجيات القومية والدينة قاصرة الرؤية عما يحدث للمستقبلها.

الحلم الثالث هو ان يأتي التغيير من عدة شعب منها ماهو داخلي معارض وقد وجدنا ان مثل هذا الطري قافرغ من قواه الذاتية وعناصر قوته كمنت في تعدده وتشتته وتبني بلدان الجوار له ولكنه عنصر مهم في التغيير بالرغم من انه ليس الحلم كله، وهنا برز دور العامل الاجنبي وكانت الارض ممهدة عالميا وامميا له وهو الحرب والغزو وتجييش الجيوش وهذا الجانب من الحلم لم نكن نرغبه ولا نستطيع تجنبه فتصرفات الحاك كانت تمهد له. وهنا بدا الحلم الثالث يؤسس لجرثومة مقتله أيضا فلا المعارضة التي استلمت الحكم قادرة على صياغة خطابها لوحدها ولا الأجنبي المحتل قادر على تأسيس منظومة معرفية تنسجم ورؤية العراقيين للمستقبل المقتل هو في ان الطريق الثالث لم يكن طريقا شعبيا ولا ثوريا ولا انقلابيا ولا تصحيحيا ولا تغييرا بل هو طريق المخاطر الجديدة المنفتح على احتمالات استنتساخ الحاكم او تعدد الحاكمين أو التلاشي كبلد تهدده مخاطر التقسيم.

هذا كان حلمنا في عام ١٩٩٣ ونحن مرضى بالقلب عوني يستعد لدخول المشتفى لاجراء عملية في القلب وأنا أراجع يوميا المستشفيات تجنبا لحدوث جلطات اخرى هل كان وضعنا الذاتي منعكسا على رؤيتنا نعم ولا في آن معا.

٩- الفنانون العراقيون المغتربون والمسرح

I

قد لا أكون مغالياً إذا نوهت عن ظاهرة قد لا توجد لدى مثقفين مغتربين مثل المثقفين العراقيين وهي أن كل مثقف عراقي مهما كانت ميادين عمله، يفكر بالمسرح، مشاهدة وكتابة وعملا. ربما هي حاجة مضمرة عن أهمية الحوار، وربما هي جزء من ظاهر الاحتفالية التي تميل إليها الثقافة العراقية، بوصفها مظهرا اجتماعيا، وربما أن المسرح ونتيجة لفقداننا الحوار فيما بيننا، يصبح تعويضا ثقافيا، وقد يكون الأمر جد مختلف إذا ما عرفنا أن النص الأدبي يبدأ بالحديث عن ظاهرة ما يراد بها أن تكون نقدا أو احتجاجا – ومواقفنا كلها تصب في هذا الباب- فنلجأ إلى المسرح، وقد يكون الأمر غير ذلك،أنما هو المسرح ذاته : تكوين جماعي يمارس الممثلون فيه هويتهم من خلال عرض لمشكات يمر بها الجميع فتجد نفسك في الغربة وقد اعاد عليك الممثلون ارضك وناسك ومشكلاتك وهموم بيتك. هي اذن رغبة دفينة لا نعرف ابعادها يشكلها المسرح لنا ثانية كما لو كانت ثيما تتصل باللاوعي الجمعي للمهاجرين العراقيين وفي السنوات الأخيرة تحول المسرح لدى عدد كبير من المثقفين العراقيين إلى هم يومي وكتابات لم تعد العلاقة في مفرداتها بين ما كان وما سيكون بل أعادوا فيها صياغة الأيام الماضية بإطار من السخرية والمواقف المفترقة.

وبحكم متابعتي الطويلة للمسرح العراقي بشقيه العربي والكردي في الداخل وفي الخارج وكتابتي فيه: أربعة كتب نقدية وعشرات المقالات

التي تنتظر الجمع في كتاب، وقفت فيها على فترة تطول إلى أكثر من ثلاثين سنة، أجد فيما يرسله الأصدقاء الكتاب من نتاج مسرحي، ومن دعوات لمشاهدة العروض هنا في هولندا وبلجيكا، أو هناك في دول عدة منها، ألمانيا إنجلترا السويد الدنمارك. أجد أن الكتابة للمسرح تعويض عن حوار مفقود بين الفئات الاجتماعية. ومجال ، يقول المؤلف من خلاله رأيا لا تحتمله القصيدة لكثافة لغتها ولكثرة استعاراتها، كما لا تحتمله القصة لقلة نشرها وقرائها. في حين أن المسرح له كل الحواس القارئة. لذا ففكرة الحوار مع الآخر تكوين معرفي برز كحاجة ثقافية في المرحلة الأخيرة.وكأنه تعويض عن صحيفة او منبر ثقافي او ندوة. ففي كل مشاهداتي للعروض المسرحية التي اتفق معها او اختلف اجد ان المسرحية العراقية تحاول ان تكون موجودة رغم الضيم والشحة وضعف الفنية. ووجودها لا يتصل برغبة فنان بقدر ما يتصل بوجود فنانين لم إن لم ينارسوا الفن المسرحي تشحب وجوهم وذاكرتهم وربما يفكرون بما هو الاسوأ.

II

لقد لخص الروائي العراقي غائب طعمة فكرة الحوار بين فئات المجتمع العراقي عندما جعل ثيمة " الحوار"الثيمة الاساس التي شمل بها كل رواياته، ابتداء من النخلة والجيران إلى الركب. بأن جعل من فئات المجتمع العراقي أصواتا عدة لخصها "بخمسة أصوات" لصبح العدد" خمسة" ثيمة مشتركة في النخلة والجيران والمخاض والمركب والقربان والمرتجى والمؤجل وبقية أعماله . مما يعني أن الرواية لا تجد مناخها الاجتماعي، إلا متى ما وجدت شرائح المجتمع موجودة على مسرح

الأحداث وتستطيع المحاورة فيما بينها. فالحوار في الحياة الاجتماعية العراقية كان موجودا ولكنه حوار غير طبعي احيانا حيث اخذ في التوجه السياسي طابعا دمويا في حين انه في الثقافة كان حوارا اجتماعيا يكشف عن الطبيعة الخفية لتركيبة مجتمع عاش منذ الاف السنين على تجاور القوميات والاديان والأجناس والاعراق فارض الرافدين لم تكن يوما بعيدة عن هذه التشكيلة الانسانية مما مهدت حوارا حضاريا عريقا منذ زمن طويل.

المسرحيون العراقيون في المنافي ، وبعد أن افتقدوا الحوار السياسي فيما بينهم. بدءوا في الكتابة المكثفة في المسرح. ناقلين حاجاتهم الفكرية إلى ميدان العمل الأدبي. فنجد محمود البياتي وهو القاص يكتب الحواريات الأدبية مشبعة بالفكر الناقد والساخر ، وفيها يحقق حضورا أدبيا مهما فيما لو وجد من يؤدي هذه الأعمال التي تشبه البرقيات الطويلة المرسلة من الخنادق الخلفية للمعركة.وإذ يواصل الكتابة يجد في ثيمة المحاورة بين شخصياته الفنية محاورة منقطة بين فئات المجتمع يحاول من خلال المسرح ان يعطيها بعدا نفسيا واجتماعيا يعكس بالضرورة الوضع النفسي للكثير من الفنانين المغتربين.

ويكتب مناضل داوود أطروحة الدكتوراه في أحدى جامعات أوكرانيا عن أثر الميثولوجي الكربلائي والقديم في الدراما الشعبية، معطيا للدرس الاكاديمي صورة انسانية عن طبيعة وتركيبة المشاعر الخفية لانسان الرافدين منذ كلكامش وحتى مأساة كربلاء دون ان يقف عند القشور الأدائية للاحزان الجمعية بل يقف عند التصور الانساني الدفين للحزن وهو يمارسه شعوريا ولا شعوريا فيجسد عبر تشخيصات ان فاعلية احزن التراجيدية ليست إلا فاعلية انسانية اعم من مفرداتها المنطوقة.

ويكتب عباس الجميلي أطروحة الدكتوراه من جامعة لندن عن التعازي الشعبية أيضا وأثرها في الثقافة المسرحية، أو هكذا أعتقد.

وتحاول الدكتورة لميس العماري منذ زمن طويل أن يكون ميدان اختصاصها المؤثرات الشعبية في المسرح معتقدة أن العرب ملكوا مسرحا من خلال الطقوس والمفردات الشعبية المنتشرة في الحياة وفي الثقافة. وللدكتور لميس تصورات منهجية قارة في هذا الميدان ولديها مساهمات في مؤسسات جامعية واكاديمية عن ميدان المسرح الشعبي والكيفية التي ملك العرب فيها مثل هذه الجذور.

ويفعل الدكتور جواد الأسدي ما لم يفعله رجل مسرح آخر فقد تعود العمل في ظروف القسوة والشحة ليقدم مسرحا يجمع بين التحديث والتجريب معتمدا على بنية نص متكامل يؤلفه وفريق عمل مدرب، وتقنية عالية من المسؤولية والحب والاحترام. فقدم نماذج مهمة في تاريخ المسرح العربي. منها انسوا هاملت وتقاسيم على العنبر والاغتصاب وماكبث والخادمتان وثورة الزنج وغيرها كثير. وتعتبر أعمال الدكتور الاسدي واحدة من شواهد الحداثة في المسرح العربي حيث يعتمد على تجاور القديم والحديث ضمن تركيبة تأليفية تقيس مدى تفاعلات المعاصرة في الحياة فالمسرح لدية ليس بقعة معزولة عن مشكلات العالم بل هو في صميم تركيبته وفاعليته المعاصرة. فقد عمل بعد مغادرته العراق في لبنان مع المقاومة وفي سوريا حيث حط رحاله وفي القاهرة وفرنسا والسويد وغيرها من بلدان العالم.

ويواصل حازم كمال الدين من خلال مؤسسته صحراء ٩٣ العمل على استنهاض القيم الدرامية في الحكاية الشعبية العربية بعد أن يزيح عنها القشور الزمنية ليقدمها لهم باللغة الهولندية مضيفا إليها تصوراته

المعاصرة وفق سياق تنفيذي يعتمد على تقنية الجسد والحوار.فقدم اعمالا عدة منها عين البلح وافكار في عجيزة ورأس المملوك جابر وغيرها.

ويواصل الدكتور عوني كرومي نشاطه الدؤوب الذي أثمر ولسنوات طويلة في ترسيخ قاعدة الفن الشعبي من خلال نمـاذج كثيـرة عربيـة وأجنبية لتقديم صورة حية عن التجارب الحديثة إخراجا وتمثيلا، ويجيد عوني العمل الجماعي والورش المسرحية المعتمدة على تداخل الخبرات المحلية والعالمية. مادة ومجالا لأن يقول ما أنقطـع عنـه وهـو فـي العراق.فيقدم في المانيا العبد والسيد ويحاول الان تقديم عمل لصلاح عبد الصبور وكان نشكا في الارن يوم كان استاذا في جانمعاتها وقدم هنـاك أعمالاً كثيرة انشأت جيلا من الفنانين الشبا. وها هو فنان متجول لا يهدا في مكان ولايقف عند مسار له في كل دولة مقام وفي كل مرحلة عمـل وسؤال.

ويواصل عدد أخر من كتاب المسرح وفنانيه البحث عن فرص عمل من خلال الاشتراك البسيط مع فرق أجنبية كما وجـد الفنـان رسـول الصغير فرصة له في المسرح الهولندي فقد ادوارا شعبية لقيت حضورا ثم مهدت الطريق له للعمل النشط والدراسة وصولا إلى تأسيس فرقـة " المسرح الحديث" مع عدد من فناني المسرح العراقيين. في حين تواصل روناك شوقي حضورها المتباعد في لندن، فتقدم اعمالا تدل على ثيمـة التواصل والحضور الفاعل في الثقافة المتباعدة. وتقم نماء الورد فعاليات منقطعة في النروج، وكذلك الفنان والمخرج كريم رشيد القادم لتوه مـن الأردن حضورا في السويد، فينشط فـي مجـال الدراسـة والاخـراج. والفنانصالح كاظم في ألمانيا رغم تباعد أعماله، يقدم شـهرزاد بثـوب معاصر وراجي عبد الله في برلين الذي أنصرف للتأليف والاخراج بعد

رحلة طويلة في سوريا والاردن ممثلا ومخرجا ومحتضنا للعديدي من الفنانين وماجد الخطيب في كولون جمع من المحاولات النشطة في التأليف. وحميدة العربي في لندن محاولات الكتابة الشعبية للصوت الناقد الذي افتقدناه طويلاً ، ويواصل محمد سيف تقديم أعماله المسرحية في فرنسا بداب من تعود على المسرح ممثلا ومخرجا ومترجما. ويحقق حضورا فنيا واعلاميا جيدا. ولهادي الخزاعي حضور في الأعمال الفنية هنا في هولندا وهماك في كردستان العراق. ولفارس الماشطة العائد من مسرح الجزائر أستاذا ونشاطا ليحط رحاله في هولندا.فيقدم تشيخوف بفنية شعبية وتقنية جميله اعاد علينا صورة المسرح الشعبي العراقي الانتقادي في الخمسينات. ولكاميران رؤوف وهو يسعى لتقديم نفسه من خلال أعمال جادة في هولندا وألمانيا،فيقدم صورة عن الممثل والمخرج الجاد الذي يواصل عملعه كما لوكان في حضور دائم .وللفنان شمال عبه رشت وهو فنان كردي معروف حضور كبير في الاخراج والتمثيل ولصلاح حسن الشاعر الذي عاد لتأليف المسرحي ولصالح حسن المؤلف الشاب الذي قدم أعمالا جميلة في هولندا تعتمد الحركة وفاعلية الجسد. وأحمد شرجي الذي مثل وأخرج أعمالا في هولندا فكان فنانا متطلعا لان يحتل مكانته لاحقا، ولكريم جثير نشاط مهم عندما كان في اليمن وعندما حط رحاله في كندا وقرأت له عددا من المسرحيات، تجسد رغبته في الحضور الفاعل مؤلفا مسرحيا متميزا وهو ما نحتاجه في كتابة النصوص في هذه المرحلة, وللفنان علي منشد حضور آخر في كندا بعد أن كان حاضرا في العراق والأردن. ولهادي مهدي وميديا رؤوف الذين قدما أعمالا مهمة في العراق وكردستان وسوريا واليوم يحطا رحالها في منافي الكرة الأرضية التي انشقت فاستوعبت العراقيين

الذين وجدوا أنفسهم مجبرين على العودة إلى ما كانوا عليه معتمدين لغة الحوار مع الآخر الذين انقطعوا عنه.

III

في مهرجان المسرح في ألمانيا كان لنا فرصة كبيرة أن نشارك حضورا ومناقشات مع اعمال فنية وجدنا فيها صورة جيدة لتطلعات فنانين اكراد جاءوا من دول اوربية واسيوية عدة. وقد وجدنا في اعمال الفنانين العراقين من الكرد تميزا في الاخراج والتنأليف والأداء أعادوا فيها تشكيل المشهد المسرحي العراقي بكل تفاصيله . منهم الفنان شمال عبه رشت وشادان رؤوف وبنتيهما، وكاميران رعوف، الآتين من هولندا ومنهم عصمان فارس الاتي من السويد، وبكررشيد الآتي من المانيا، واخرين اتوا من تركيا وغيرها من أعمال من تركيا والسويد وألمانيا وهولندا وبلجيكا وغيرها.

وفي الطريق إلى برلين ، كنت أعيد حساب السنوات التي مضت على مجمل الحركة المسرحية العربية بلغاتها الفكرية، ولغات فنانيها المختبرة، ولغات تجاربهم الفنية، وهمومهم الشخصية ومشكلاتهم مع خشبة المسرح والممثلين والديكور والجمهور..الخ . فوجدتها واحدة أينما حللت، هنا حيث الشتات هوية مصطنعة للوطن، وهناك حيث الهوية المكانية والإنسانية تتعرض للقسر وتبديل الضمائر والنفوس .. وفي المحصلة كنت كمن أعود إلى الوراء وأنا الذاهب إلى برلين لمشاهدة عروض جديدة للمسرح. هي بعض من محننا الكثيرة التي نداريها غالبا بالنسيان وبالبكاء وبالقول المبتور عندما نعيد تشكيل المشهد ثانية، وهكذا كانت الليلة الأولى في برلين استجماع لأحاديث لم تكتمل

في بغداد والسليمانية وأربيل ودمشق وعمان عن المسرح وتجاربـه ، عن فنانيه الذين رحلوا والذين لم يرحلوا ، عن الأمـوات منـهم وعـن الأحياء، عن الكتابة وعن التمثيل. ووسط ذلك الحوار المحتدم الذي طال الليل كله، كان يغتني بمن يأتي لينظم إلى جلستنا المسائية- الصباحية ، عناق أصدقاء وشوق ودموع ولغة لم تكتمل. ثم عزم على بداية نشطه، وفي ذهن كل منا مشاريع تجمع بين متباعدين في المكان وأخرى تقرب بين تيارات ومدارس واتجاهات وثالثة تشرك بـين المـسرح والـشعر والموسيقى والقصة..

في الحادية عشرة تبدأ جلسة الافتتاح، كلمات ترحيب وكلمات تذكير بأن هذا المهرجان هو الثاني، وان الدعوات في المباركة لعقده تأتي من كل الأطراف الكردية ومن التجمعات الفنية والسياسية العربية. وبعد أن تعيد الكلمات رسم خارطة وطنية لهوية من تحدث ومن سيتحدث، تجـد نفسك في عرس احتفالي كبير تتمنى لو أنه شمل كل المسرحيين الأكراد الذين لم يحضروا والذين طلبوا الحـضور ولـم يـتح لهـم. رغـم أن المسرحيين الكرد في إيران لن يستطيعوا حضور المهرجـان لاسـباب سياسية تتعلق بوضع المانيا، وهذا أول فعل للسياسة في المـسرح، لأن المسرح يطارد السياسة منذ أن وجد نفسه ناقدا لها بتجاربه الفنية وبعمله في توجيه الناس، ولأن المسرح صوت العامة وليس صـوت الخاصـة فكان في عرضه لمشكلات المجتمع وقضاياه. مـادة لا تتفـق وهـوى البعض. ومع ذلك ففي المهرجان حشد من الفنـانين الـذين يعوضـون خسارتنا بالفرقة الإيرانية.

تندرج العروض المسرحية التي قدمت بين المونودراما –عرضان مسرحيان هما "إعدام أنف" إنتاج أكاديمية الفنون الكردية – برلين . تأليف عبد الحليم يوسف وإخراج مكي القصاب و"ذكريات" إنتاج جمعية الفنون الجميلة –فرع أوربا " تأليف وإخراج كاميران رؤوف ، وبين المسرحية الواقعية –الرمزية وهما مسرحيتان. هي "كردستان البعيدة" " لفرقة ناسيوتوا من إيطاليا للمخرجة الهولندية أنيتا فاينمان وتمثيل فريق إيطالي. و مسرحية " خمس لوحات" تأليف وإخراج شورش قادر. وبين المسرحية الواقعية – التعبيرية مسرحية " أموت هنا" لفرقة ناموا أو الغريب من إنتاج فرقة نامو وتأليف وإخراج خالد وليد. ومسرحية " مملكة الحمائم" لفرقة من برلين تأليف الشاعر شيركو بيكس. إعداد وإخراج بكر رشيد . ومسرحية " قرية الضياع" من إنتاج أكاديمية الفنون – برلين تأليف وإخراج كريم أحمد ومسرحية " ثلاث غيوم بعيدة". تأليف حسين قايتان وإخراج أردال جفير لفرقة مسرحية جايانا الجديدة من تركيا – استنبول.. ومسرحية "تا" من إنتاج مسرح جايانا الجديدة أيضاً

لا تعطيك هذه العروض الطبيعة التي يقف عليها الفنان الكردي في عموم العالم فما هي إلا نتف من مسعى فكري– ثقافي يقدمه الفنانون عن قضيتهم التي أصبحت في عروضهم هما فنيا قبل أن تكون هما سياسيا، لأنهم وعوا تماما أن الكلام المباشر من غير أداة فنية لا يستطيع أن يحمل رسالة. وهم فنانو رسالة. ولأول مرة يغيب النقد لأي جهة سياسية كردية ويغيب النقد لأي نظام عربي أو أجنبي، ويغيب النقد أيضا لبعضهم البعض، فتشعر وأنت القريب منهم أنهم يجدون في المسرح

جمهوريتهم الكبيرة، بعد أن فهموا أن الفن سلطة وأن الفنان قائد فيهـا. بمثل هذه الروحية كانت تجري المحاضرات والمناقشات التي أعقبت كل العروض والتي قدمها نقاد ومختصون

في المحصلة الفكرية لنشاط الفنانين الكرد أنهم يشكون مـن الـنص المكتوب للمسرح فالنصوص التي قدمت لم تكن كلها مكتوبة للمـسرح. مسرحيتان معدتان عن قصص عبد الحليم يوسف، هما قطع الأنوف" و" والغيوم العالية" ومسرحية معدة عن المدمن لتشيخوف" خمس لوحـات" ومسرحية معدة عن أشعار شيركو بيكس،" مملكة المجانين" ومـسرحية معدة عن مسرحيات مختلفة" إلى الطريق" وأخرى إما معدة أو مؤلفـة وهذا يعني إن نسبة كبيرة من النصوص المسرحية لم تقـم علـى بنيـة النص المسرحي. ، وإذا أضفنا إليها تنوع التيارات والاتجاهـات الفنيـة نجد أن النص هو الأضعف في مجمل العروض وبالتالي فالبحـث عـن مسرح كردي ذي هوية لا بد له من وجود نص درامي يستبطن المحلي ليصل به إلى الإنساني والعالمي، ويحول الإنساني إلى رؤيـة محليـة مشبعة بتاريخهم. ويجعل من نصوص الماضـي – مهمـا كـان هـذا الماضي– طريقة لتأليف معاصر. فللأكراد خـصوصيتهم الميثيولوجيـة ولهم تقاليد وعادات وأعراف مختبرة تاريخيا وبقي الكثير منها يمـارس طقوسا وأعيادا وعادات ولها بالتالي شكلها الفني الـذي خبـره الـزمن وجرت عليه الألسن والتواريخ فبقي يخترق كل التواريخ والأمكنة وعلى المثقفين الأكراد استخراج هذا الخزين من يومية شعبهم ومن مألوفيتـه ومن بساطته، ومن أرضه وتاريخه ونضاله. وبعكس ذلك لن يؤلفوا نصا جديدا إذا بقوا يركضون خلف نصوص الآخرين. وعليهم كي يكونـوا مستقبلا لهوية مسرحهم أن يتشبعوا بالواقعية، تأليفا

ماذا يقدم هذا الركب من الفنانين الذين وجدوا أنفسهم مقطوعين عن جمهورهم وعن ثقافتهم من تصور ثقافي يمكنه أن يبقى كجزء من الثقافة المقموعة ؟ لا شك أن تصورا مهما لا بد من طرحه وهو أن ثقافة العراقيين المنتجة هنا مهما كانت مستوياتها ممنوعة في الداخل، ليس بسبب ما تحتويه من شحنات احتجاج، فقد لا يكون فيها ما هو مناقض لتوجهات السلطة، أو مضاد لها، وقد يكون، إنما الاعتراض يقوم على هوية كاتبها وليس على ما يكتبه الكاتب، وهذه منتهى القسرية في قمع الآراء.. ولو كان معيار القيمة الجمالية والفنية هو الحد الفاصل لأصبحت الرداءة التي يكب بها الكثير من المثقفين في الداخل وفي الخارج معيار للرفض وللإدانة.. ولذا فالمسرح الذي أنشأه العراقيون في المنفى هو امتداد مشروع وحقيقي للمسرح الذي إقامة أساتذة وفنانون كبار وجدوا أنفسهم سابقا في سؤال مع حاجات المجتمع الثقافية ومع تطور المسرح فعالية وكتابه عربيا وعالميا. اليوم تقوم المهمة الشاقة على الفنانين في ضفتي النهر العراقي المتسع في المنافي وفي الداخل للقول المتضامن أن الإنتاج المسرحي لهم كلهم هو إنتاج للثقافة العراقية، ولهذا نجد الفنانين المغتربين يتحرقون شوقا لتقديم أعمالهم بوسائل تنفيذ بسيطة ، ولقلة من جمهور، ناشدين المواصلة والحضور والتجديد قبل أن يموتوا وأعينهم ممتلئة بالمساحات الخضر والأرصفة المتقاربة النظيفة.

١٠- أسئلة الحداثة

في تجربة الدكتور عوني كرومي الفنية

في ألمانيا، وقد خصصت جلسة خاصة لتأبين الدكتور عونيَ كرومي.

I

من الأمور التي إشتغل عليها الدكتور عوني كرومي في المسرح العراقي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة هي الحداثة، ونعني بالحداثة في تجربته هنا:

١-اعتماده الصيغ الجمالية التي يتم بها اختيار المسرحيات التي تنسجم وطماح فنان درس في ألمانيا وتعلم من مدارس الفن الحديثة ورغب أن يكون طليعياً في مجتمع يبحث بادواته الخاصة عن أشكال فنية تعبيرية يقدم فيها صورة عما يفكر فيه.فكانت أعماله كلها تصب في هذا الإتجاه، نذكر منها ترنيمة الكرسي الهزاز، صراخ الصمت الاخرس، بير شوناشيل والتساؤلات وغيرها.

٢-تحديث الكتابة المسرحية ونقلها من رصد للظاهرة ونقدها إلى بناء ظاهرة ومعالجتها بطريقة فنية حديثة، وبهذه الطريقة لايكون المؤلف مستقبلاً للإحداث بل صانعاً لها.وقد عمل الدكتور عوني مع مؤلفين كثيرين فكان يعيد صياغة فقرات وتراكيب مشاهد بناء على تفهمه للكيفية التي تتم بها سياقات الفكرة، حدث ذلك مع نصوص قديمة مثل رثاء اور ومع نصوص برشت مثل كوريلانوس والإنسان الطيب حيث لاءم سياقات العرض مع ذائقة وهموم المشاهد العراقي،وعمل مع الكاتب محي الدين زنكنة في صراخ الصمت، وعمل مع أشعار عريان ونص

فاروق محمد في الترنية وعمل الكثير مع مسرحيات شعبية بير وشناشيل على وجه الخصوص. كانت الغاية من التحديث هو تقريب مفاهيم النصوص التي تكتب وفق سياقات قديمة لحاجات المسرح الحديث، خاصة فيما نطلق عليه العرض المسرحي والقارئ المؤلف والمشاهد المشارك وكلها مفردات برشتية.

٣- وتعني الحداثة عند عوني كرومي تجديد الرؤية الفكرية لما يجري واقعياً بعد أن ترافقها رؤية فلسفية وموقف حداثوي من تجديد الخطاب الثقافي بما يتلاءم وسياقات البنية الأجتماعية.وقد كانت تجاربه المسرحية قائمة على تفسيرات المادية الجدلية وبوضوح منهجي عندما يربط بين العرض والتاريخ.مسرحية الإنسان الطيب مثلاً.

٤- تحديث التقنية الفنية التي ينفذ بها خطاب المسرح الحديث وهذه التقنية واحدة من أهم مرتكزات الحداثة في تجربته، وكان يسعى لتنفيذ هذه التقنيات بعمل ميداني يؤسس هو لمفردات العرض باستخدام عاملين لهم خبرة ميدانية في ذلك، ووجد في ألمانيا الكثير ممن قدم له هذه التقنيات كجزء من سعيه لمرافقة عروضه التجريبية برؤية تقنية حديثة.

٥- المسرح ابن المدينة ونتاجاً لفاعليتها من عمران وطرق مواصلات وحياة اقتصادية، وتعليم، وصحافة، وثقافة.ولذا حمل هويتها.في تجربة عوني نجده دائما يربط بين المسرح والمدينة، لم أجد اي ورقة كتبها برسائله لي ولغيري إنه يفكر بمسرح للريف أو للقرية بالرغم من تعامله مع الحكاية الشعبية ومع مفردات قروية وريفية لان عوني كان أبن المدينة ودرس فيها ودرّس فيها ايضاً، والتصق بها ولم يسكن او يعرض في اي مكان غير مديني.

٦- جعل العملية الفنية عملية ثقافية فكرية وليست تنفيذاً لرغبات أشخاص أحبوا أن يمثلوا فعملوا فرقاً من أجل الترفيه والتسريه.لذا لم نجد عوني يتعامل مع ممثلين محترفين كل ممثليه من الهواة،ومن المثقفين، ومن الذين يجدون في عمله تكملة لهم، لذا إبتعد عن الإحتراف وأقترب كثيراً من الهواة العاملين في سياقات شعرية تأليفا وتمثيلا.

٧- تجديد الخطاب الثقافي نفسه، وجعله خطاباً حداثوياً يقدم بتقنياته حديثة. هذا كان مسعى عوني وما الورش التي أقامها في بلدان عدة إلا من قبيل سعيه لنشر ثقافة المسرح الحديث كرسالة يجدد خلالها خطابه الفكري لأجيال لم تشاهد عروضا عالمية ولم تدخل مدارس حديثة ولكنها كانت تمتلك مشروعها التحديثي أن عمله في البلدان العربية بعد أن فقد الساحة العراقية هو جزء من مشروعه النهضوي.

٨- وأخيراً جعل مسرحنا مواكباً لتيارات الحداثة العالمية، هذا ما كان يسعى إليه حيث وضع جل نشاطه في العروض الجماهيرية الحديثة التي تتعامل مع احدث اسهامات الحداثة وفي الوقت نفسه تمتلك بعدها الشعبي، لذا كان برشت إلى جوار فاروق محمد ومحي الدين زنكنة وغيرهم.هذه المجاورة هي تلمس خيوط الحداثة محلياً وربطها بما هو عالمي.

هذه الأهداف جزء من أوجه الحداثة في مسرح الدكتور عوني كرومي. ومن يتتبع نشاطات فنانينا ومخرجينا المتميزين يجدها جزء من مهماتهم العملية والفكرية.

من الملاحظ أن النقاط التي أدرجناها ليست رغبات فردية بل، هي مشاريع اجتماعية وتهم فئات وفصائل تقدمية وضعت نصب أعينها المشروع الحداثوي للثقافة العراقية، تواكب مشروعها التحديثي

الإجتماعي، وللصدف ان تكون الرغبتان الرغبة السياسية لدى الفصائل الوطنية في التحديث، والرغبة لدى مجموعة من الفنانين خريجي المدارس الإشتراكية في ان ينقلوا مسرحهم من الأشكال النقدية والواقعية والرومانسية إلى مجالات فن حديثة،متزامنة، مما سهل لها العمل بين فئات واسعة من المثقفين. الدكتور عوني أحد الفنانين الذين جمعوا بين الرغبتين في تجربته وفي ممارساته.

II

يدرس الدكتور عوني المسرح في ألمانيا، المانيا برشت وألمانيا المسرح الملحمي، والمسرح السياسي، المانيا التجريب وألمانيا التعبيرية، وفيها كان تلميداً وعاملاً، ناقداً وعاشقاً للحياة الغربية، متطلعا بأفق عراقي حديث ومنغمراً بتراث إنساني كبير، ويوم زرته في المانيا في أواسط السبعينات، لم يكن يرى غير أن ينقل تجربة المسرح الألماني للعراق. بعد تخرجه جاء بمشروع " رثاء أور" وهي نص قديم ليشكل اطروحته في التخرج،ولكنه أشترط أن تكون على أرض العراق، وبين طلبة وأساتذة عراقيين، مستصحباً معه استاذه المشرف، ليرية كم هم الفنانون العراقيون شغوفين بالحديث وبالجديد. التجربة لم تكن لوحدها، ولم تنبت على أرض يباب، بل كانت جزء من مسيرة فنية حديثة إبتدأها الرعيل الأكبر سنا من عوني ومن مجايليه والذين جاءوا من موسكو وبلغاريا ورومانيا وبريطانيا وأميركا، رعيل محمل بأسئلة الحداثة، فكانت الحداثة وأسئلتها هي زادهم الفني.

لم تنبت الحداثة اذن شجيراتها غلى أرض فارغة، بل سبقتها تجارب كثيرة لسامي عبد الحميد وابراهيم جلال، وقاسم محمد، وعلى مستوى

الــتأليف، لعادل كاظم ومحي الدين زنكنة وآخرين، لكن هــذه الحداثــة بقيت معلقة بالهواء، لانه لم يصاحبها منهج تنظيري يجعل من محليتنــا جزء من أفق عالمي، كما كان برشت يسعى لجعل الحكاية الشعبية مــن بلدان مختلفة منهجاً عالمياً في تضمينها رؤيته الملحمية، بعدما إكتــشف فيها قدرتها على أن أنها تمثل كل الشعوب، وكل الازمنة، دون أن تكون مختصة بقوم أو بلد. هذا البعد التنظيري لم يوجد عند عوني كرومــي، الفنان قاسم محمد لوحده كان يرفق أعماله الفنية، برؤية تنظيرية يبــين فيها خطته لأختيار هذا النص . وقد اقتصرت هذه الرؤية علــى ثــلاث تجارب فنية ثم لم يواصل هذا المنهج.

على العكس كان الدكتور عوني معلما في هذا الإتجاه، كانت تمارينه للممثلين درساً في النظرية الماركسية، كان يشرح الــنص فــي ضــوء منهجية علمية، ويعطي أمثلة من الواقع، ومن رؤيته هو والكيفية التــي يفسر النص بها تفسيراً مادياً، وقد حضرت له عدة تمارين كنت شــغوفاً بما يفسره، لا بما يعمله من تمارين. هذه الطريقة في الدرس كانت أكثر مرونة من وضع أية خطاطة نظرية عن أعماله، لأنهــا كانــت يوميــة وتلاصق التجربة وتنبثق من أسئلة التمارين وتطورمراحــل الأخــراج، ولذا كانت تمارين على مستويين الإخراج وشرح النص والنظرية وتفهم أبعاد النص في ضوئها.

III

لكل تجربة من تجارب عوني كرومــي خــصوصياتها ومناخاتهــا، مشكلاتها ومعوقاتها، وتراه وهو يهيئ العرض لها يدخل فــي مجــالات عدة من أجل توفير فرصة نجاح لها،أي انه يعمل تكملة بحياته لتجاربــه

الفنية، ولذا لا تجد فاصلاً كبيراً بين ما يخرجه وما يفكر به وما يعيشه. لقد عاش المسرح بكل حياته فتحولت حياته إلى مسرح، يكتب لي رسالتين طويلتين واحدة بـ٦٣ صفحة بخط اليد والثانية بـ ٦١ صفحة بين الطباعة وخط اليد، وفيهما يلخص حياته كاملة وتجربته ويتداخل فيها الطموح بالمتحقق، وفي كل فقرة يضع مسألة تحديث العرض المسرحي نصب عينيه، إنه ذلك الكائن العامل الذي لا يعرف الهدوء والسكينة وقد كانت نهاية حياته الجسدية ثمنا لهذا النشاط الحميم مع المسرح.

تتماهى شخصيته مع تجاربه ها هو يتحدث عن غربة الممثل في مسرحية تقرير أمام الأكاديمة التي قدمها في القاهرة كجزء من عروض المسرح التجريبي وكأنه يكتب عن هجرته وغربته هو يقول "في مسرح ما يحاول ممثل أن يؤدي شخصية القرد العجيب وهو يلقي محاضرة حول مراحل حياته التي وصل من خلالها إلى ما هو عليه الآن من إستقرار ونجاح عبر نص لفرانز كافكا، بلغة غير لغته الأصلية،فيكتشف أثناء الأداء والتحول إلى أنه يقدم قصته الذاتية ومعاناته الشخصية في مراحل التكيف والإندماج في المجتمع الجديد الذي وجد فيه نفسه ، حيث حالة الإغتراب الإنسانية التي تعيشها الشخصية هي حالة إنسانية تنطبق عليه أكثر مما تنطبق على غيره من المؤدين، فتتداخل قراءته للدور مع الشخصية ويبدأ بتقديم نفسه وذاته المغربة في الدور عبر تجسيد خبرته ومعاناته، ويسعى لكي تكون المسرحية صوته الذي يعبر من خلاله عن وجوده وحياته ومعاناته في الغربة" ويقول أن ممثل وضع نفسه في صورة الواقع وليس على هامش إطارها مثلما هي حلم ورغبة لدفع المشاهد كي يرى هذه الشخصية بعيون يقظة لا تغشاها الأوهام." هذا هوعوني كرومي شخصية تثير أسئلة للحداثة خلال وجود خيوط ترابط

بين الأدوار والشخصيات الإجتماعية والواقعية،وعندما تتوفر له مثل هذه المساحة من الفعل نجد العمل ينحت في جسده وفكرة حتى يصل به إلى الذوبان في أعماله وهذا ما كان حصيلته، وفاته الدراماتيكية وهو يؤدي عملاً مسرحياً.

ما يكيز تجربته أن في كل إعادة لمسرحية من مسرحياته يضع خطة أخراج جديدة،مطورا ما كان قد خطط له في العرض الاسبق ومستجيبا لما كتب عن العرض برأي النقاد ومناقشاته مع الممثلين، فيكون العرض الجديد بخطة اخراجية متطورة عن سابقتها، ومن ميزات هذه التجربة أنهافقه الفكري يبقى مفتوحا ليحوي الجديد الحداثة تتطلب تمرينا مستمرا وليس ثباتا على رؤية قديمة، هذا التمرين يمنحه حريةت شذيب وتطوير وإضافة. يكتب لي عندما أخرج صراخ الصمت الاخرس لمحي الدين زنكنه في المانيا وقدمها في هولندا بناء على دعوة من مؤسسة أكد" في المعالجة الجديدة للمسرحية تدخل حرب الخليج الثانية من خلال الصوت فقط،كي تكون السبب في الهجرة وضياع هذه الشخصيات، نحاول في هذه المعالجةتسليط الضوء على ضياع وإنهيار، ودمار هذه الشخصيات، أنه ارتحال إلى الغربة والمنفى ومعاناة الشخصيات تحدث بتأثير الحرب من جهة وتأثير الغربة والمجهول الذي ينتظر اقدارهم بهدف التعبير ع عبث الحياة، إنها صرخة جديدة ليس فقط ضد الجوع والاستلاب والقمع في العرض الأول فقط،أنما هي صرخة ضد الإغتراب الذي يعيش الإنسان العراقي وبالذات الإنسان الكردي في العراق" هل جاءت هذه الإضافة بعد أن حل عوني في ألمانيا مهاجرا إليها من الأردن الذي لم يستطع أن يكمل مشوراه فيه بعد تكالب قوى الإسلام السايسي عليه؟اعتقد أن اية إضافة تخلو من تجربة شخصية أوحاجة فكرية لاقيمة لها.

في مسرحية السيد والعبد يضع عوني كرومي مخططا اخراجيا برؤية حديثة لكل مكونانت العرض،فالملابس تعني عنده اعطاء صورة جديدة وايقاع جديد، وترتبط بالملابس فكرة استعمال الأدوات والاكسوسارات للتأكيد على أنها مفردات درامية.

في الفكرة يسعى لتداخل بين ما هو اسطوري طقسي، وما هو حياتي وذلك بالمزج بين العمل والخدمة والصلاة.

في بنية الإيقاع يهتم بايقاع الروح الملحمية للعرض،واعتماد العرض على البناء الحدثي المتقاطع والمتناقض، بغض النظر عن الدور الذي يؤسس وجدة متكاملة.

ويكتب ان أهم موضوعة في العرض هي فكرة التردد ، الخوف، العجز، ويضع لكل مفردة منها طرق تنفيذ عملية ويضع أكثر من ستين نقطة لتطوير هذه المسرحية التي هي عبارة عن دراما السيد والعبد تاريخيا وواقعيا.

٧١

يكتب لي في رسائلة

" يسألونك لم لا تعود لوطنك وتطفئ الحنين؟

-الخوف والسلاح.

-الخوف يملأ الأرض والسماء من نقطة الحدود إلى بيتك المهجور والسلاح يملكه رجال الأمن والجيش وبعض الجحوش.

-ولا حقك لك في كل شيء، الخبز والأمن والإطمئنان..ممنوع أن تكتب، تقرأ، تفكر،تعلن رأيك في الحرب والسلم...الموت، المجاني ينتظرك.

-البيت مهجور، ينتظر من يطرق بابه، الكتب، الدفاتر،الأوراق، اللوحات تنتظر من يوقظ التراب الذي يعشعش فوق ارتصافها، زوايا البيت وأركانه فقدت حاسة السمع، والجدران التي اختزقتها الموسيقى وصور الأحبة تنتظر من يحرك أوتارها..جف الدهن في الأقفال، وحل الزنجار، ولم يبق سوى صوت أزيز الهواء يبعثر الأوراق اليابسة في حديقة البيت، أكتب هذا لأنني أدرك أن الدموع الحقيقية الحزينة تأتي دائما من المنفى."

١١- المسرح المقاوم

كنا في امسية للمسرح، الحديث فيها عن تجارب المسرحيين الشباب في داخل العراق. والمتحدث احد صناع التيار الثالث في حركة المسرح التجريبي العراقي، واعني به الفنان والاستاذ في جامعة بابل كريم رشيد. الذي حل ضيفا على اوربا مهاجرا من عراق المسرح والفن والثقافة. ناشداً فسحة اوسع لحرية القول والعمل. ليستقر في السويد مدرسا للاطفال في النهار. بعد إن كان استاذا لفن المسرح. هل نشعر بخسارات كبيرة عندما تتفتت كفاءاتنا وتنتشر لتدخل ميادين غير ميادين عملها الفني ولتبدأ من أخر السطر كما لو أنها لم تبدأ بعد.

الفنان والمخرج كريم رشيد اضافة إلى ذلك فهو ناقد وباحث في المسرح واطروحته عن سيميولوجيا المكان المسرحي واحدة من الدراسات المهمة في مجال العلاقة بين المكان والنص ودورهما في الاخراج. كريم رشيد يحل ضيفا على فرقة المسرح الفني الحديث في هولندا التي بدأت نشاطها هذا العام ليقدم محاضرة عن انجازات الجيل الثالث من مخرجي وفناني المسرح العراقي. وأول ما اشار إليه في تجربة هذه الفئة من العاملين هو اكتشافهم قيمة الاشياء المألوفة في الفن المسرحي فهي ليست ادوات وحاجات ، إنما هي كائنات فاعله في المخيلة وفي الصورة. ولها قدرة على أن تحسسك بوجودها كما لها قدرة على أن تميزي بين شخصية وأخرى وبيت وآخر ومكان وآخر.

تعامل الشباب المسرحي مع الاشياء كقوتها ومع الكيفية التي يوظفها المخرج لها في عمله فاكتشف عن قواها المعرفية لتتحول إلى رموز

وافكار ذات وظيفة مغايرة لوظيفتها الحياتية. ثم تحدث كريم رشيد عـن كيفية بناء النصوص المسرحية للشباب فهي ليست نصوصا جـاهزة ولا مسرحيات متكاملة فقد تكون قصة أو حكاية أو كتاب نقدي أو سيرة ومن خلال ثيمتها المحورية يبنون نصا يمكـن أن نطلـق عليـه العـرض المسرحي فيه من الحوار وفيه من البانتمايم وفيه من السينما وفيه مـن الفوتوغراف وكل هذه الاساليب مكنت المخرج والمؤلف والممثل من أن يسلك طرقا جديدا لدوره ولمكانه الفعل المسرحي في ذاكرة المشاهدين.

حملت محاضرته عنوانا اشكاليا هو : المخفي والمستور في تجـارب المسرحيين الشباب" ويعني به الترميز الذي لجا إليه الفنانون الشباب في اعمالهم الفنية كي يخفوها عن أعين الرقابة وعسس الثقافة المنتـشرين. اقول ان المخفي والمستور هي تجربة باطنية لجأ إليها الفنـان العراقـي الشاب في وقت الحروب الدموية الداخلية والخارجية. كمـا لجـا إليهـا الشعراء والنقاد والرسامون والقصصيون وغيرهم كي يخفـوا اثـرهم. وقديما قيل أن الحي الصيل هومن يخفي اثرة عن الصياد في الغابـة. هكذا لجا المسرحيون الشباب في تجاربهم فكتبوا عن الحرب المدانة من خلال غرف معزولة مظلمة ومقفرة كل شيء منقطع .لا ماء ولا كهرباء ولا تلفون فيها، ولكن مع ذلك ثمت تلفزيون يعمل ولا يظهـر فيـه إلا صورة الجلاد وهو يبتسم. اليست هذه مفارقة لا يـصلك فـي عزلتـك الجبرية إلا السلطة حتى لو كنت في العالم السفلي. بعد نهايـة العـرض الاول استدعي المخرج للتحقيق. وثمت عمل مسرحي للـشاعر عـدنان الصائغ اسمه هذيان يتحدث فيه عن جندي تصّوب إليـه طلقـة قنـاص إيراني وهو في موقعه وليست لدية اي فرصة للهرب فالطلقة متوجه إليه لا محال. ومن هذه اللحظة يبدأ باسترجاع حياته . هذه البرهة القـصيرة

كانت استرجاعا لتاريخ إنسان عراقي يقص علينا حكاياته مـع حبيبتـه ومع السلطة فلا يجد فيها إلا موتا متراكما . الموت الزاحف نحوه الآن من بندقية القناص الإيراني كان مؤسساً في ممارسات السلطة منذ زمـن طويل. وها الحلم العراقي يقتل. هذه التجربة وغيرها هي المادة التـي تعامل معها مسرحيا الفنانون الشباب. أما تجربته كفنان مسرحي فكانت هي الأخرى مسيرة بين اشواك السلطة فقد قدم نصا للشاعر الـسلطوي عبد الرزاق عبد الواحد وهي مسرحية الحر الرياحي التي كتبهـا فـي اوائل السبعينات يوم لم يكن قد باع قلمه للشيطان. وتتحدث المـسرحية عن معاناة الحر الرياحي الذي ارسله يزيد بن معاوية لمحاربة الحـسين وقتله وجلب رأسه للشام. وفي آخر ليلة له قبل المواجهة تبدأ المسرحية فتكشف لنا أن الحر يعاني من أزمة نفسية وأخلاقية حادة فهـل يـستمر بنصرة القوة لزيد أم يتحول فينتصر الحق والعدالة للحسين. وفي حـوار مع نفسه التي يحولها المخرج إلى شخصيات عدة نجد الحر يختار طريق الحق والعدل فيلتحق بالحسين ثم يقتل معه في واقعة الطف. هذه الثيمـة التي لا زمت عبد الرزاق عبد الواحد نفسه منذ السبعينات فهـل يبقـى منتميا للشعب أم يلتحق بركب السلطة. فيفضل عبد الرزاق عبد الواحـد معسكر القوة – السلطة على معسكر الحق فيبيع قلمه للشيطان بقصائد لا تستحق إلا الاهمال.

يقول المخرج عن التجربة هذه بالرغم من وجـود مؤلفهـا عبـد الرزاق مع السلطة منعت المسرحية مرات عدة عرضا وكتابا منـشورا. أما اليوم الوحيد الذي سمح لكريم رشيد بتقديم عمله هذا فقد كان ضـمن مهرجان المسرح العربي التاسع، وثمت وفود عربية وأجنبية من مختلف العالم العربي قدمت ثم منعت في اليوم الثاني.

لا نريد أن نعدد التجارب الشابة المسرحية فأصحابها ما زالوا تحت حقة النظام. فقد كانت وما تزال النقلة الثالثة في تجربة المسرح العراقي الطويلة. تلك التي بدأت وهي تحاكي الحياة الاجتماعية والسياسية من غير مباشرة أو وضوح فثمة ترميز واخفاء وتستر على الأفكار تقدم المسرحيا بأثواب من الكوميديا أو الصمت أو العلاقة بين الاشياء في زمن الحرب والأشياء في زمن السلم أو اللجوء إلى الاحلام فمسرحية قصة حب معاصرة صراع بين زوج وزوجته عن السفر للهجرة خارج العراق أما لماذا هذا السفر فثمة حرب دائرة تأكل أخضر العراق ويابسة الهجرة ليس هربا بل عودة لتخليص العراق. هذه المسرحية التي كتبها فلاح شاكر وأخرجها عزيز خيون واحدة من التجارب التي لقيت اقبالا جماهيريا ونالت جوائز عربية عدة في مهرجانات قرطاج والقاهرة. إن نقل افعال البسطاء بحس نقدي كما كانت اعمال يوسف العاني في الخمسينات تحولت على يد الجيل الاول من الفنانين ابراهيم جلال وجاسم العبودي وسامي عبد الحميد وحميد جواد ومن ثم قاسم محمد وعادل كاظم وغيرهم إلى اساس اقام عليه الفنانون من الجيل الثاني عوني كرومي وجواد الأسدي وصلاح القصب وشفيق المهدي ومحسن العزاوي التجارب الجادة والمفرحة التي ملأت مسرحنا في السبعينات وهي الفترة التي ازدهر فيها المسرح العراقي

فالتجربة الشابة التي نمت اثناء الحروب مختلفة جدا عن تجارب سابقة ليس من خلال تقديم نص إشكالي ويثير الأسئلة بل من اعتمادهم على البساطة والاقتصاد في الاشياء وتكثيف الحوار واعتماد الصمت والموسيقى والغناء فالترميز والتخفي وراء الاشياء الواقعية ووراء الشخصيات الشعبية ووراء الاستعارة وأعادة الحكايات القديمة ووراء

اعادة انتاج الاعمال الدرامية العالمية، مادة عمل هذا الجيل. قدم حيدر منعثر وهو من المخرجين الشباب سور الصين وليلة مقتل شاعر و قدم عوني كرومي غاليلو غليلي وكرويالينوس، وقدم صلاح القصب ماكبث وقد ناجي هملت بلا هملت وقدم خضر علاقات الدائرة وقدم بنيان صالح سيرة اس وغيرها من التجارب الشابة الممتلئة شعاءئ أدانة للحرب والسلطة والعنف والموت.

بالطبع اعقبت المحاضرة وأجزاء من العرض المسرحي المسجل لمسرحية الحر الرياحي نقاشات عدة تركزت في معظمها على التجارب الشابة الجديدة التي يقوم بها الفنانون في الداخل وهي الذخيرة الحية التي تعتمد عليها ثقافتنا العراقية تلك الثقافة غير المهادنة ولا المطبلة ولا المتسامحة مع الظلم والعسف والقتل. ثقافة عراقية تنبت في ربوع العالم كما تنبت في شعاب العراق ومياهه وقصبائه وجباله.

١٢- أفق الدراما السورية الحديثة

I

قد يبدو الحديث عن الدراما السورية المعاصرة متأخر بعض الشيء، بعد أن شهدنا في السبعينات تألقها:في التدوين والتأليف والإخراج والتمثيل ، وفي منشوراتها الأدبية والفنية، وفي معاهدها ومدارسها الفنية، وفي مسعى المتخرجين منها أيضاً. وكنا نحن في بغداد نترقب تطورات تلك الدراما، ليس من خلال رموزها الثقافية،" سعد الله ونوس، نبيل المالح وغيرهم، ولا من خلال المقارنة بين الدراما العراقية والدراما السورية والمصرية، ومن هي الأفضل أو الأكثر صلة بالحداثة، إنما من خلال مبدأ تحديث الرؤية الفنية للعرض وللعاملين فيه وللمشاهد، فيما يقدم لهم من نتاج ثقافي متميز. فالقارئ الدارس، وطالب الأكاديمية، والناقد، يقرن النتاج المعاصر للدراما العربية السورية واللبنانية بجذورها الشعبية: مسرح خيال الظل ، ومسرح القباني، ومسرح القهوة، ومسرح الشارع. ومسرح الرحباني،...الخ. وقد وشي الجميع بلهجة شعبية غنائية تداخلت فيها الأغنية بالموقف الشعبي، وعرضت الحياة القروية وعلاقاتها اليومية من حب وفقر وغنى ووصولية وسلطة. في حين يقرن المسرح المصري بالموروث الشعبي،السياسي" الفرافير، وبأعياد القرية وثاراتها " العاصفة"، و"بالدخان" وبالتاريخ "التبريزي وتابعه" وبـ..ألخ. والمسرح العراقي بمسرح التعزية، والفرجة الشعبية"...الخ.

للمسرح السوري وللثقافة بلاد الشام دور كبير في تحديث الرؤية الفنية من خلال المزج بين: ماهو تاريخي، وما هو معاصر" مسرحيات

سعد الله ونوس كلها تقريبا اعتمدت هذه الثيمة: حدث شعبي قديم يوشي بحدث سياسي معاصر". وفي إطار من الفعل المتعاضد مع المنتج الثقافي الروائي والشعري،- نزار قباني وأدونيس والماغوط، وحنا مينا" بحيث أنك عندما تقرأ الأدب السوري تجده يسير في تناغم بعضه مع البعض الآخر، على العكس من الأدب العراقي، الذي يبرز الشعر والفن التشكيلي فيه على حساب الرواية والقصة القصيرة، وفي مصر تبرز الرواية والمسرحية على حساب الشعر والفن التشكيلي.

فالفن المسرحي الشعبي السوري، كان يعبر الحدود السورية دون جواز سفر أو استئذان. والكتاب المسرحي السوري والمصري كان غذاء للفنانين العراقيين.يأتينا من خلال المعارض أو بيد الأصدقاء المسافرين. لتصبح الدراما العراقية الحديثة، مثلما كانت يوم نشأت عندما جاءتنا من فرنسا عن طريق الشام، ليستقر فعلها ونماذجها في أديرة الموصل في أواخر القرن التاسع عشر" كوميديات " حنا حبشي١٨٨٨. فأسسوا في ذلك الزمن دراما عراقية بجذور مختلفة المنابت، دون أن يكون ثمة هاجس بالدونية أو الاستيراد. في حين أن المسرح المصري الذي قطع شوطا طويلا في بناء هويته كان قد وظف فنيا كوميديات ابن دانيال ومسرح خيال الظل وأغاني الموصلي، وهي موروثات شامية وعراقية بعد أن مهد لها أرضية خصبة للإنبات، والفن المسرحي ليس بجذوره، بل بحقوله الجديدة. ليتمكن لاحقا من تأسيس رؤيته الدرامية على مزاوجة بين فنون الغرب وفنون الشرق بعد أن هيا لها أرضية خصبة من الكتاب ومن الجمهور ومن قاعات العرض. وها هو كما كان سابقاً يرفد المسرح العربي بنماذج وبشخصيات كتابية وفنية مهمة شكلت

بالنسبة لنا نحن العراقيين أرضية ثقافية وتجارب اقتفينا أثرها منذ ثلاثينات هذا القرن.

II

ليست هذه مقدمة في جذور المسرح العربي السوري، ولا في منابت هويته ومصادرها، إنما هي كلمة تقال بشأن ما شاهدناه في السنوات الخمس الأخيرة من تطور كبير في الدراما التلفزيونية والمسرحية السورية. ومنذ أن رأيت "نهاية رجل شجاع" و " الموت القادم من الشرق" و" الكواسر" ورمح النار" أشعر أن الدراما السورية تختط لنفسها طريقا حديثا وقويا، بعد الانحسار المميت للدراما التلفزيونية المصرية التي نرى الهابط منها يوميا عدا القلة " أبو العلاء البشري "مثلاً. وهو مؤشر ومنذ سنوات على أن الدراما السورية تستقطب كتابا زمخرجين، وجدوا في التعامل مع المحلية، التاريخية والمعاصرة طريقة لتوجيه خطاب فني متقدم، مضاف إليه قدرات الممثلين الذي وجدوا أنفسهم في اختبار فني صعب أمام الاستمرا بجودة أدائية وبتطلع لأن يكون الفن المسرحي والتلفزيوني السوري وريثا للخبرات الكبيرة، ولتاريخ من الأعمال الفنية التي طبعت مرحلة الستينات والسبعينات.

في هذه الأعمال يجد المتتبع، وجد قوي وحضور كبير للقصة الدرامية، ثمة خطوط عدة تشكل نسيج النص، وتوسع من دائرة الفعل الدرامي وهذا لوحده كافيا في مرحلة النضج لأن يضع المخرج والممثل والمنتج أمام مسؤولية فكرية في الموازنة الأدائية بين نص قوي وعمل تلفزيوني – مسرحي أقوى، ويبدو أن التعاون بين المؤلفين الدراميين والمنتجين والمخرجين يشكل الأرضية الأساس لكل نهوض فني. ثم هذه

الخبرة المعملية التي دأبت عليها ورشات العمل الفني من خلال أساتذة كفء وأساتذة يدعون لعمل ورشات تدريبية، مهدت هي الأخرى لوعي فني تمكن الفنان من خلاله أن يبحث في النصوص ما يوازي هذه القدرات المتراكمة، يضاف إلى ذلك أن الفن في بلاد الشام، خاصة في عناصره النسائية يمتلك أرضية خصبة من الفنانات الجميلات أداء وروحا، مما يسهل عملية الاختيار والتدريب، الأمر الذي يوسع من دائرة حضور الفنانين على مستويات مختلفة. ثم بعد ذلك الطبيعة التي يؤلفها الجمهور والصحافة من حرية ولو قليلة، ومناقشات ولو مقتصرة على ورشات العمل، ونقود ولو محدودة، إلا أن هذه الفسحة الثقافية كفيلة بأن تخلق حوارا بين مفردات العرض كلها. ومن خلال ما شاهدته وقرأته حول الدراما السورية، أن المخرجين والمنتجين لم يسقطوا بعد في قيود النجومية للتعامل مع الفنانين، مثلما قيدت النجومية المسرح والدراما التلفزيونية المصرية، إلى الحد الذي فقدت فيه هويتها الكوميدية التي كنا نراها أيام شخصيات مهمة مثل: إسماعيل ياسين، والهنيدي، و فؤاد المهندس، وعادل أمام وغيرهم. وهذا الواقع الفني يوسع أيضا من إمكانية ظهور قدرات فنية شابه مثقفة ومتدربة، وقادرة على لعب الأدوار المختلفة، وذات قدرة على الدراسة والفهم والتطور.

في حين أن الدراما العراقية، مقارنة بما وصلت إليه الدراما السورية، عدا نماذج قليلة كتبها، في السبعينات: يوسف العاني وعادل كاظم ومحي الدين زنكنة وجليل القيسي وفلاح شاكر، ومخرجين مثل إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وقاسم محمد وعوني كرومي وصلاح القصب وجواد الأسدي وغيرهم، تلك التي أنهضت قيم المجتمع والتاريخ وجعلتهما فنا موازيا لقدرات عاملين حملوا معهم تجارب

شعوب تتلمذوا عليها وخبرات مخرجين في: روسيا وألمانيا وجيكوسلوفاكيا وإنكلترا وأميركا وفرنسا، نجدها قد هبطت اليوم إلى درجات دنيا في سنوات الحرب وما تبعها. وعليها كي تعيد تكوينها للعودة إلى منابعها الدرامية السابقة، ، ليس في منح الكتاب حرية في المعالجة وإلغاء الرقابة المميتة التي كبلت مسرحنا وأعادته إلى الهاوية بشهادة كتابه الذين يعيشون هناك فقط، إنما في تحرير النص المسرحي من إطاره السياسي العادي ويوميته الإعلامية الهابطة، وفي تثوير أدواته، بعد أن ظهر جيل جديد من الفنانين الشباب يرفض جملة وتفصيلا العمل ضمن مؤسسات قطاع الدولة والخاص، ويفضل العمل بائعا في الأسواق وعاملاً في مرافق الدولة الأخرى على الانخراط في فرق الإضحاك العام والمسندة من قبل الدولة. أما رجال الدراما العراقية الذين هاجر أبناؤها إلى دول لا تنطق العربية، فقدوا وجودهم المؤسس سابقاً، وعليهم أن يتقنوا فن القول بلغات أخرى، وأن يعودوا صغارا في الدرس الفني كي يعود لهم بعضا من هوية أسمائهم. أما الذين هاجروا إلى البلدان التي تنطق العربية، فقد سُرِقَ جهدهم، وهُمِّشَ أساتذتهم، وأصبحوا ثانويين في المسار الذي كانوا فيه أساتذة. كما نجدهم في دول الخليج وليبيا والاردن وتونس وغيرها. ويبقى أملنا في الأعمال الفنية التي من خلال ما لمسناه من السوريين يوم كان بعض الفنانين العراقيين ضيوفا عليهم" أعمال الدكتور جواد الأسدي، العنبر رقم٦، ١٩٩٤ وأعمال الدكتور عوني كرومي" عرس البرجوازي الصغير" ١٩٩٨. أن يواصلوا العمل ضمن مناخ التحديث. ما أردت قوله، أن المشرفين على الدراما السورية في هذه النماذج التي نشاهدها من على شاشات التلفزيون، وفي غيرها، يعون أنهم وحدهم في الساحة الفنية الآن، وأن

عليهم مهمة النهوض بها، ليس كتنافس مع الآخرين، إنما لأنهـا دراما نحن بأمس الحاجة إليها في زمن الانهيارات السياسية والفكرية للأمة العربية، وفي زمن هيمنة الفضائيات التي تحاول أن تتسابق في بعض برامجها من خلال التفاهة والبرود الفكري. في حين أن المنطقة لم تشهد انهيارا فكريا وسياسيا منذ محمد على وحتى جمال عبد الناصر، مثل الذي تشهده الآن.

III

ومن خلال هذه المسلسلات التي تابعناها بشوق من على قناة إم. بي. سي. الفضائية، نجد أنفسنا منقادين لمواضيع الإشكالية السياسية العربية: إشكالية التآمر والدفاع الغريزي عن النفس – الوطن.، والبحث في كتب التراث والتاريخ عن حوادث مؤسسة للجغرافيا وللدولة وللسلطة، وللمنازعات الإقليمية وللثورات الصغيرة، مع الأخذ بالاعتبار ما تمنحه البيئة الجغرافية، من بحر، وجبل، وسهل، وتشكيل اقتصادي قروي أو مديني بسيط.. وقد وشي الجميع بلهجة محلية منقرضه، أو فصحى مفهومة. بينما الإشكالية السياسية في العالم الغربي التي تشابه محاورها محاور هذه الدراما، قد انتهت من هذا الطرح منذ بدايات هذا القرن، بعد أن اكتشفت لها مساحات جديدة داخل الإنسان المعاصر نفسه، وهو يخطو إلى أزمنته الجديدة. في حين أن الدراما السورية، وهي المتقدمة على أقرانها العربية، لا تستطيع أن تقفز على تطور المجتمع العربي المعاصر، بل تحاذي مسيرته الفكرية وتشكيلاته السياسية والاقتصادية. فتجد نفسها في البقعة السياسية نفسها، ومعها بقعة الحب، والكره، والغيرة، والشرف، والمحسوبية، والتكوين المشوه للقادة ".الخ وكلها بقع لا تبني إلا "حدوتة" قديمة. وعندما نقول أن هذه البقع هي محتويات

الواقع العربي وهويته المعاصرة، قبل واقع الـدراما وهويتهـا، تجـد الدراما السورية نفسها في العمق منها، وهذا ما يجعل المشاهد العربـي الذي لم يتطور ذوقيا بما فيه الكفاية لا يبحث عـن: الفنيـة والجماليـة والرؤية السينوغرافية للعرض، ولا عن كيفيـة التعامـل مـع المكـان والفضاء ولا عن الميزانسين، والرؤية البصرية للعرض ولا عـن دور الإنارة والديكور وغيرها بالمستوى الذي يبحـث فيـه عـن مفهومـه "للحدوتة" القديمةً. أقول إن المشاهد العربي مـا يـزال مـشدودا إلـى الحكاية، أو "الحدوتة" وليس إلى بنية العرض الفنية. فنجده هـو الآخـر مشدود إلى هذا العرض، لأنه يقع أيضا ضمن البقعة التي تتحرك عليها الدراما العربية في مثل هذه المرحلة. فثمة خلخلة بين وعي المشاهد لهذه المسلسلات في الحداثة والتجديد، وبين قدرات العاملين الفنية والدرامية. فالفنانون أكثر قدرة على مـن المـشاهدين. وأي تجديـد فـي الرويـة الإخراجية والأدائية والفنية لا يستنفذ مهمات الواقع، بما فيها الجمهـور يسقط، في التغريب، وأي تجديد لم يكن له مؤشرات دالة فـي أحـداث الواقع وفي الثقافة يتحرك في فراغ أيديولوجي. وقد تكون مهمة التوازن بين مشاهد نريد منه أن يعي تطور كل مفردات العمل الفني، وبين نص يمتلك أبعادا فينة تمارس نقدا غير عادي لظواهر حياتية معاشة، ولـيس نصا جميلا يحكي قصة التاريخ وكأنه لا علاقة له بنتائج هذا التـاريخ.. مثل هذه المهمة صعبة على دراما لم تتخـذ خطـوات تثقيفيـة شـاملة للجمهور. بمثل ما تفعله عندما تقدم له دراما جديدة، علينا بالدرس الفني – الشعبي، والدرس الفني – الجمالي معا. ولدينا عشرات التجارب الفنية الناجحة ولكن عندما تخرجها إلى الشارع لا تجد لفنها صدى بقدر مـا يكون الصدى للحدوتة التي فيها .

١٣- مهرجان المسرح الكردي في برلين

I

اختتم في برلين المهرجان الثاني للمسرح الكردي المعاصر بعد أربعة أيام من العروض والمحاضرات والفعاليات الأخرى. وبتنظيم رائع جرت فقرات المهرجان بطريقة تمكن جمهور كبير من المشاهدين لمتابعة العروض والمحاضرات والمناقشات. فوجدنا أنفسنا في عرس حقيقي يمكننا من رؤية فنون المسرح بعضها مكتمل وبعضها ينقصه الكمال ولكنها تجارب تنمو إلى جوار محاضرات ومناقشات اتسمت بمسؤولية عالية من أجل إنجاح فعالية أريد لها أن تنمو في أرض غير أرضها ومع مجتمع غير مجتمعها فكان لها أن تكون شاهدا على إصرار جماعة همها أن تعلن عن طريق الفن ما يعانيه شعب بأكمله الأمر الذي وجدنا نحن العرب وغير العرب أجزاء من رؤيتنا للمأساة التي نعيشها فيما قدمه الفنانون وما عمله المشرفون.

بالنسبة لي هي فرصة لي أن أكون بين أصدقائي المسرحيين الكرد بعد أن غادرنا العراق سوية: هم عن طريق التهجير والقتل والترحال والتنقل عبر الحدود، وأنا عن طريق الهجرة من ظلم واقع مر على الثقافة والسياسة والإنسان.. مسرحيون من مختلف أنحاء العالم، جاءوا ليقولوا قضيتهم فنيا بعد أن أشبعوا من قولها سياسيا. ومسرحيون أعرف بعضهم، يوم كنا معا نرسم ملامح هوية للمسرح العراقي كله، من خلال حضوري الدائم لمهرجانات المسرح الكردي ومتابعة ما يعرض منه في بغداد ومدن عراقية، وسأتعرف على بعضهم، علّني أجد في أعمالهم من يسد النقص في ثقافتي الفنية عن تجارب المسرح الكردي الجديدة..

وكتبت عن ذلك مقالات لم تر النور بسبب ما حل بالعراق من محن وحروب واحتراب. هذا ما قلته للصديق الفنان شمال عبه رش الذي دعاني لحضور المهرجان في برلين ، لا سيما وأن الفرق المسرحية التي تعرض أعمالها ستأتي من تركيا وإيران والعراق وإيطاليا وسوريا وألمانيا وهولندا وبلجيكا . وعندئذ ستكون جولتي مع رؤى فنية وتجارب جديدة وبحث دائم عن القلق الفني الذي يشد المسرحيين كلهم إلى تكوين صورة عن المسرح الكردي في مواقعه الجغرافية وفي منافي ومهاجرا البعيدة والقريبة. ولأني شخصيا أتعاطف مع الشعب الكردي تعاطفا لا حدود له وجدت أن مهمتي في متابعة هذه العروض ستكون فنية بالدرجة الأولى، لما يشدني في المسرح من بحث وتقص دائم لتجارب نعيش بعض مفرداتها ونحن هنا.

وفي الطريق إلى برلين ، كنت أعيد حساب السنوات التي مضت على مجمل الحركة المسرحية العربية بلغاتها الفكرية، ولغات فنانيها المختبرة، ولغات تجاربهم الفنية، وهمومهم الشخصية ومشكلاتهم مع خشبة المسرح والممثلين والديكور والجمهور..الخ . فوجدتها واحدة أينما حللت، هنا حيث الشتات هوية مصطنعة للوطن، وهناك حيث الهوية المكانية والإنسانية تتعرض للقسر وتبديل الضمائر والنفوس .. وفي المحصلة كنت كمن أعود إلى الوراء وأنا الذاهب إلى برلين في عام ألفين لمشاهدة عروض جديدة للمسرح. هي بعض من محننا الكثيرة التي نداريها غالبا بالنسيان وبالبكاء وبالقول المبتور عندما نعيد تشكيل المشهد ثانية، وهكذا كانت الليلة الأولى في برلين استجماع لأحاديث لم تكتمل في بغداد والسليمانية وأربيل ودمشق وعمان عن المسرح وتجاربه ،

عن فنانيه الذين رحلوا والذين لم يرحلوا ، عن الأموات منهم وعن الأحياء، عن الكتابة وعن التمثيل. ووسط ذلك الحوار المحتدم الذي طال الليل كله، كان يغتني بمن يأتي لينظم إلى جلستنا المسائية- الصباحية ، عناق أصدقاء وشوق ودموع ولغة لم تكتمل. ثم عزم على بداية نشطه، وفي ذهن كل منا مشاريع تجمع بين متباعدين في المكان وأخرى تقرب بين تيارات ومدارس واتجاهات وثالثة تشرك بين المسرح والشعر والموسيقى والقصة..

II

في الحادية عشرة تبدأ جلسة الافتتاح، كلمات ترحيب وكلمات تذكير بأن هذا المهرجان هو الثاني، وان الدعوات في المباركة لعقده تأتي من كل الأطراف الكردية ومن التجمعات الفنية والسياسية. وبعد أن تعيد الكلمات رسم خارطة وطنية لهوية من تحدث ومن سيتحدث، تجد نفسك في عرس احتفالي كبير تتمنى لو أنه شمل كل المسرحيين الأكراد الذين لم يحضروا والذين طلبوا الحضور ولم يتح لهم. ولأن الرئيس الإيراني في برلين في الموعد نفسه، فقد أعلن أن المسرحيين الكرد في إيران لن يستطيعوا حضور المهرجان، فألمانيا قد منعت كل أيراني يدخل إلى ألمانيا ما دام خامنئي فيها. وهذا أول فعل السياسة بالمسرح، لأن المسرح يطارد السياسة منذ أن وجد نفسه ناقدا لها بتجاربه الفنية وبعمله في توجيه الناس، ولأن المسرح صوت العامة وليس صوت الخاصة فكان في عرضه لمشكلات المجتمع وقضاياه. مادة لا تتفق وهوى البعض. ومع ذلك ففي المهرجان حشد من الفنانين الذين يعوضون خسارتنا بالفرقة الإيرانية.

بقيت نقطة تخص من يتكلم العربية، وهي أن اللغة التي تعرض فيها المسرحيات كردية بلهجات ثلاث. وعلى المسؤولين أن يوفروا لي ولصديقي الفنان رسول الصغير مترجمين وكان الأمر ميسورا فالترجمة قول مشترك بين مفترقات لسانية ، عندئذ تمكن الفنان عصمان فارس من ردم الهوة بين اللغة المنطوقة في المسرح وبين اللغة التي أفهمها..

III

العروض المسرحية

تتدرج العروض المسرحية التي قدمت بين المونودراما –عرضان مسرحيان هما "إعدام أنف" إنتاج أكاديمية الفنون الكردية – برلين . تأليف عبد الحليم يوسف وإخراج مكي القصاب و"ذكريات" إنتاج جمعية الفنون الجميلة –فرع أوربا " تأليف وإخراج كاميران رؤوف ، وبين المسرحية الواقعية –الرمزية وهما مسرحيتان. هي "كردستان البعيدة" " لفرقة ناسيوتوا من إيطاليا للمخرجة الهولندية أنيتا فاينمان وتمثيل فريق إيطالي. و مسرحية " خمس لوحات" تأليف وإخراج شورش قادر. وبين المسرحية الواقعية – التعبيرية مسرحية " أموت هنا" لفرقة ناموا أو الغريب من إنتاج فرقة نامو وتأليف وإخراج خالد وليد. ومسرحية " مملكة الحمائم" لفرقة من برلين تأليف الشاعر شيركو بيكس. إعداد وإخراج بكر رشيد . ومسرحية " قرية الضياع" من إنتاج أكاديمية الفنون – برلين تأليف وإخراج كريم أحمد ومسرحية " ثلاث غيوم بعيدة". تأليف حسين قايتان وإخراج أردال جفير لفرقة مسرحية

جايانا الجديدة من تركيا – استنبول.. ومسرحية "تا" من إنتاج مسرح جايانا الجديدة أيضاً.

لا تعطيك هذه العروض الطبيعة التي يقف عليها الفنان الكردي في عموم العالم فما هي إلا نتف من مسعى فكري– ثقافي يقدمه الفنانون عن قضيتهم التي أصبحت في عروضهم هما فنيا قبل أن تكون هما سياسيا، لأنهم وعوا تماما أن الكلام المباشر من غير أداة فنية لا يستطيع أن يحمل رسالة. وهم فنانو رسالة. ولأول مرة يغيب النقد لأي جهة سياسية كردية ويغيب النقد لأي نظام عربي أو أجنبي، ويغيب النقد أيضا لبعضهم البعض، فتشعر وأنت القريب منهم أنهم يجدون في المسرح جمهوريتهم الكبيرة، بعد أن فهموا أن الفن سلطة وأن الفنان قائد فيها. بمثل هذه الروحية كانت تجري المحاضرات والمناقشات التي أعقبت كل العروض والتي قدمها نقاد ومختصون.

في المحصلة الفكرية لنشاط الفنانين الكرد أنهم يشكون من النص المكتوب للمسرح فالنصوص التي قدمت لم تكن كلها مكتوبة للمسرح. مسرحيتان معدتان عن قصص عبد الحليم يوسف، هما قطع الأنوف" و"والغيوم العالية" ومسرحية معدة عن المدمن لتشيخوف" خمس لوحات" ومسرحية معدة عن أشعار شيركو بيكس،" مملكة المجانين" ومسرحية معدة عن مسرحيات مختلفة" إلى الطريق" وأخرى إما معدة أو مؤلفة وهذا يعني ن نسبة كبيرة من النصوص المسرحية لم تقم على بنية النص المسرحي. ، وإذا أضفنا إليها تنوع التيارات والاتجاهات الفنية نجد أن النص هو الأضعف في مجمل العروض وبالتالي فالبحث عن مسرح كردي ذي هوية لا بد له من وجود نص درامي يستبطن المحلي ليصل به إلى الإنساني والعالمي، ويحول الإنساني إلى رؤية محلية مشبعة

بتاريخهم. ويجعل من نصوص الماضي – مهما كان هـذا الماضـي- طريقة لتأليف معاصر. فللأكراد خصوصيتهم الميثيولوجية ولهم تقاليد وعادات وأعراف مختبرة تاريخيا وبقي الكثير منها يمارس طقوسا وأعيادا وعادات ولها بالتالي شكلها الفني الذي خبره الزمن وجرت عليه الألسن والتواريخ فبقي يخترق كل التواريخ والأمكنة وعلى المثقفين الأكراد استخراج هذا الخزين من يومية شعبهم ومن مألوفيته ومن بساطته، ومن أرضه وتاريخه ونضاله. وبعكس ذلك لن يؤلفوا نصا جديدا إذا بقوا يركضون خلف نصوص الآخرين. وعليهم كي يكونوا مستقبلا لهوية مسرحهم أن يتشبعوا بالواقعية، تأليفا وإخراجا وتمثيلا/كي تكون نقلتهم إلى التجريب واثقة ومتماسكة. وهذا ما شاهدناه في بعض عروضهم هذه. فقد كانت هناك نغمة تجريب في أدوات التمثيل بينما النص لا يتحمل فعل الجسد المعاصر, ونغمة تجريب في الديكور وهذا حسن، ونغمة تجريب في إلغاء الزي الكردي وعدم توظيفه بما يجعله زيا فنيا وليس رداء شعبيا. وهذا ما لم نجده، وهناك قلة تواضع لدى البعض برغم أنه في خطواته الأولى. وعليهم كذلك أن يعتمدوا تراثهم الشعري والأدبي الرومانسي بشكل خاص فهم شعب متشبع برومانسية ثورية من شأنها أن تفجر فيهم طاقة اللغة المعلنة والطبيعية والشعرية والرمزية والميثيولوجية، تلك الطاقة التي تجعل للأزياء هوية وللغة هوية وللحب هوية وللحرية هوية. هذه الرومانسية الثورية لم نجدها في عروض المهرجان. بل نجد الطابع الحزين يغلف الفني في الأعمال ، وإلى جواره ذلك الندب على الضياع والفقدان. فحجم المأساة التي يعيشونها في بلدانهم حيث القسر والظلم، أو في مهاجر هم حيث البحث عن أمان، تشكيل هويتهم العملية. ومن مكملات الهوية الوطنية للمسرح

الكردي هي التراكم الفني للتجارب السابقة فقد وجدت أن الكثير من الفنانين يبدأ كما لو أنه يبدأ من جديد، عدا الممثلين الذي ظهرت عليهم خبراتهم السابقة.

وإلى جوار العروض المسرحية والندوات الثقافية والمناقشات التي أعقبت كل عرض وكانت بالفعل مواجهة بين النقد وبين العاملين وبرغم من سرعتها إذ لم تتح فرصة للمعقبين على العروض والمناقشين إلا بضع دقائق من انتهاء العرض، إلا أنها قدمت المناقشات صورة رائعة لروح ديمقراطية سادت الجميع. كما صاحب المهرجان معرض فني اشترك فيه عدد من الفنانين الكرد والعرب سنفرد له معالجة أخرى.

٧١

جوائز المهرجان

في اليوم الأخير جرت توزيع جوائز المهرجان على الفنانين ، وكان يوما فرحا للجميع حيث كانت لجنة تحكيم سرية تتابع العروض والمناقشات فكان نصيب جائزة الإخراج لأكراد تركيا عن عرضهم الجميل "تا" ، وجائزة أفضل تمثيل للممثل شمال عبه رش عن دوره في " ذكريات" من هولندا، ونالت الممثلتان الشابتان شنو شمال وشابي شمال في مسرحية "خمس لوحات" أفضل ممثلتين شابتين، وأفضل تأليف مسرحي للفنان شورش قادر عن مسرحية نفسها. وثمت جوائز للأزياء لخالد وليد في مسرحية " أموت هنا" .

١٤- ملاحظات عن المسرح العراقي المعاصر(*)

استهل الناقد ياسين النصير حديثه عن النماذج الجديدة في المسرح العراقي، وما أُنجز من أعمال مسرحية خلال السنوات الماضية. وقبل أن يخوض في محاضرته أثنى على المحاضرتين السابقتين للدكتورة لميس العماري التي تحدثت عن (مفهوم التراجيديا لدى برخت) والدكتور فاضل السوداني الذي تحدث عن (المسرح والطقوس) ووصف محاضرتيهما بأنهما تنطويان على أفكار وآراء عميقة ومشوقة، ولكنه أراد الرجوع إلى المسرح العراقي الذي يتميز بسعة تجاربه، وتنوعها، وعمقها، لكنه كان قد سجل العديد من الملاحظات ليس على المسرح حسب، وإنما على القصة والرواية والشعر. فالناقد ياسين النصير قد أنجز أربعة كتب نقدية عن المسرح العراقي وهي على التوالي: وجهاً لوجه عام ١٩٧٦، والمسرح العراقي عام ١٩٨٨، وبقعة ضوء – بقعة ظل عام ١٩٩٠ وفي المسرح العراقي المعاصر عام ١٩٩٧، كما صدر له أكثر من عشرة كتب في نقد القصة والرواية والشعر والحكاية الشعبية. وهذا يعني أن الناقد هو واحد من المتتبعين للحركة المسرحية في العراق. وقد توصل من خلال دأبه ومتابعته ودراساته النقدية التطبيقية إلى تسجيل عدد من الملاحظات السلبية التي ترصد البنية الفكرية العامة للمسرح العراقي. فالناقد ياسين النصير يقول: (إننا نستطيع أن نتحدث عن نماذج في المسرح العراقي كأن نقول مسرحية (النخلة والجيران) لقاسم محمد و (المفتاح) ليوسف العاني و (الخرابة) لسامي عبد الحميد و (الطوفان) لإبراهيم جلال و (نديمكم هذا المساء) لمحسن العزاوي و (دماغ في عجيزة) لحازم كمال الدين، ولكننا لا

نستطيع أن نرسم خطاً فكرياً في تاريخ المسرح العراقي) وهذا يعني أننا نستطيع أن نتوقف عند نماذج مسرحية لهذا المخرج أو ذاك، أو نتوقف عند هذا الممثل أو ذاك. وأستشهد النصير بمحاضرة الدكتورة لميس العماري التي تحدثت عن الأسباب التي دعت برخت لأن يرفض المسرح الأرسطوطاليسي، وقال إن أعماله المسرحية ترتبط بخيوط فكرية، بحيث لا نجد عملاً مغايراً للعمل الثاني أو الثالث إلاّ في البنية الفكرية أو التنفيذ أو في رؤية النص. وهو يعني أننا نستطيع أن نجد برخت في هذا العمل المسرحي أو ذاك، بينما لا نجد مؤلفنا أو مخرجنا المسرحي في بنية متسلسلة. ثم ذهب إلى القول بأننا نجد المؤلف العراقي في هذا النص باتجاه، بينما نجده في نص آخر باتجاه آخر تماماً، وقد تكون هذه الاتجاهات متناقضة. ولكي يوضح أبعاد طروحاته يقول بأنك تجد المخرج الفلاني في هذا النص برختياً، وفي النص الثاني تجده يمثل ستانسلافسكي، وفي الثالث بيتر بروك، وفي نص رابع يعتمد على تقنية الجسد. وهذا يعني أن المشاهد لا يستطيع أن يكوّن خيطاً أو سلسلة فكرية نستطيع أن نعتمدها في تكوين رؤية واضحة لهذا المؤلف أو ذاك المخرج. على الرغم من أن المسرح العراقي قد تجاوز عمره الثمانين سنة. أن الناقد ياسين النصير يريد القول بعدم وجود مؤلف مسرحي أو مخرج مسرحي عراقي يمتلك مشروعاً أدبياً أو فكرياً أو اجتماعياً أو سياسياً تستند عليه موضوعاته أو مسرحياته، وهذا طرح خطير يحتاج إلى دراسات معمقة. فهو يرى أن برخت لديه مثل هذا المشروع الذي كان يبتغي من ورائه تغيير العالم، فهو لا يهمه أن يستعير من التراث، أو من نصوص سابقة، كما فعل مع كريولان، أو من حكايات أو أساطير قديمة يعيد صياغتها من جديد لأنه يستند إلى مشروع كبير. كما جاء

على ذكر دستويفسكي الذي رأى أغلب النقاد في رواية (بيت الأموات) أساساً لكل أعماله اللاحقة، ولهذا عندما تُقرأ أعماله كان الناس يرون فيه المسيح الجديد الذي سينقذ روسيا. وأشار النصير إلى أن تولستوي وستندال وفوكو يمتلكون مثل هذه المشاريع التي تؤطر أعمالهم جميعاً. في حين ينكر النصير وجود مثل هذه المشاريع النظرية والفلسفية والفكرية والسياسية لدى مؤلفينا ومخرجينا المسرحيين، لكنه، أي النصير، يعترف بامتلاك المؤلف والمخرج العراقي للموضوعات. ولكنه من ناحية أخرى يشير إلى بعض المؤلفين والمخرجين العراقيين الذين يتوفرون على مشاريع بسيطة وخجولة مثل يوسف العاني وقاسم محمد. فهو يرى أن مشروع يوسف العاني يتمحور حول نقد المجتمع، ويمتلك بنية متسلسلة نلمسها من بداية أعماله حتى آخرها، أي أنه يرصد الظواهر الاجتماعية، ثم يعيد تركيبها في ضوء الظاهرة النقدية. أما قاسم محمد فقد انشغل في البحث في التراث عن أشكال درامية جديدة تعزز مشروعه المسرحي، غير أن الحرب أكلت مشروعه ولغته ووقته، وأكلته هو شخصياً عندما سقط في العادي والمألوف وغادر بقعته الجوهرية التي كنا نعوّل عليها سابقاً. إن ما يحتاج إليه مسرحنا كما يذهب النصير هو أن يتخلص من الموضوعات المتناثرة التي لا تشكل مشروعاً أدبياً أو فكرياً، وأن يقترب كثيراً من الأفكار الكبيرة والمشاريع العظيمة المهيمنة بحيث يستطيع الكاتب أن يعيد إنتاج أفكاره ورؤيته وفق موضوعات متسلسلة. فعلى سبيل المثال عندما نقرأ ليوسف إدريس نجد أن شخصية (الفرفور) هي جوهر أعماله كلها، فهذا الفرفور هو ابن الشعب الذي يتطلع إلى أفكار كبيرة، وهو الحكواتي الشعبي الذي ينتمي إلى كل الأجناس. أي أن هناك شخصية أسطورية تجمع بين الأحاديث

كلها. وعندما تقرأ لعبد الملك نوري، القاص العراقي المعروف، تجد أن فكرة (الرجل الصغير) هي فكرة شاملة في كل إنتاجه القصصي، هذا الرجل الصغير البسيط الذي يشتغل عاملاً في بار، أو نادلاً في ملهى، أو فرّاشاً في مدرسة. هذه الثيمة هي القاسم المشترك لكل أعماله. وكـذلك عندما نقرأ لفؤاد التكرلي يتجسد أمامنا (الرجـل الإشـكالي والمثقـف البسيط) وغالباً ما يكون محملاً بإيديولوجية اللامنتمـي. بينمـا يـرى النصير أن المسرح ، كتاباً ومخرجين، يفتقرون إلى مثل هذه المـشاريع لكي يقيموا عليها تجاربهم. ويعزو النـصير الـسبب إلـى أن ثقافتنـا القصصية والروائية والشعرية والمسرحية هي ثقافة ريفيـة. فالمـسرح ،حسب تصوره، هو ابن ثقافة القرية، والبلدة، والمناطق الحواف علـى الرغم من أنه يُنتج في المدينة. فحتى الآن لا يمكننا القول إن المدينة قد انعكست في النتاج المسرحي العراقي ولو دققنا النظر فإننا سـنلاحظ أن مجمل العلاقات القائمة داخل النصوص المسرحية هي علاقات ريفية. لم تكن ثقافة المدينة حاضرة بمعناها العميق الذي يشمل الجوانب الـسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفلسفية والدينية. وقد توصل الناقـد النصير إلى أنه لم يجد حتى الآن نصاً مسرحياً مدينياً واحداً في المسرح العراقي على الرغم من أن أغلب هذه المسرحيات تُمثل فـي مـسارح العاصمة كمسرح الرشيد أو المسرح الوطني، وأن الجمهور يركب فـي أحدث السيارات، ويسكن في عمارات عصرية تتوفر فيها مجمل الشروط الحضارية. وقد عمم النصير هذه الثقافة الريفية على الحداثة الـشعرية، فهو لا يرى في حداثة السياب والبياتي والملائكة حداثة مدينـة، علـى عكس كل الحداثات في العالم، بل يراها حداثة مبنية على علاقات ريفية لا غير. وهذا الأمر ينسحب على الرواية، فغائب طعمـة فرمـان فـي

(النخلة والجيران) أقام بيته الفني في محلة بغدادية، ولكـــن العلاقـــات داخل هذا البيت ظلت ريفية، وأكثر من ذلك أن اللغة التي استخدمها هي لغة محكية (شعبية)، وهذا التشخيص ينطبق أيضاً على فؤاد التكرلي في (الرجع البعيد) وبعض القصص التـــي كتبهـــا باللهجـــة العاميـــة. إن المحاور التي أثارها الناقد ياسين النصير تحتمل النقاش والجـــدل، ولـــو أخذنا نموذجين عراقيين أحدهما المؤلف المسرحي عادل كاظم، والثاني المخرج المسرحي د. عوني كرومي لاكتشفنا أن كـــلاً منهمـــا يمتلـــك مشروعه الخاص..لقد كتب عادل كاظم مسرحيات كثيرة تـــستند علـــى مشرع فكري نذكر منها مسرحية (القضية) و (عقدة حمار) و(مقامـــات أبي الورد) و (دائرة الطباشير القوقازية) و (المتنبي) و (حب وخبز وبصل) و(الحصار) و (الطوفـــان) و (تمـــوز يقـــرع النـــاقوس) و(الخيط) وغيرها من النصوص المسرحية التي تتوفر على حس شعبي، مثلما تتوفر على نفس عالمي واضح. لقد استلهم عادل كاظم موضوعات كثيرة من التراث الأسطوري العربي والعالمي، كما أفاد مـــن الملاحـــم العراقية القديمة وأفاد من قيمتهـــا الدراميـــة بعـــد أن أشـــبعها بأبعـــاد ميثيولوجية جديدة. ويمكن الإشارة هنا إلـــى مـــسرحيتي (الطوفـــان) و(تموز يقرع الناقوس) التي تناولت انهيار الأسطورة اليهودية في بابل. وهذه الملاحظة أثارها المخرج المبدع أسعد راشد في مداخلته المقتضبة بصدد طروحات الناقد ياسين النصير. أما د. المخرج عـــوني كرومـــي فيمكن أن نلمس مشروعه الفكري والاجتماعي في العديد من المسرحيات التي أخرجها نذكر منها (بير وشناشيل) و (ترنيمة الكرسي الهـــزاز) و(كشخة ونفخة) و (سترة توصاه) وغيرها من الأعمال المـــسرحية التي بلغ رصيده الإخراجي فيها أكثر مـــن خمـــسين عمـــلاً مـــسرحياً.

وبإمكاننا تتبع الثيمة الشعبية التي تشكل مشروعاً متصلاً لا خلل فيه. أما ثقافة الريف وعلاقاته داخل النصوص الإبداعية فينبغي الانتباه إليها وتجاوزها. فمن غير المعقول أن نعيش في أوربا وفي مفتتح الألفية الثالثة ونعيد إنتاج ثقافة الريف العراقي، ونقول بالنتيجة إن هذا مسرح عراقي. إن مؤلفينا ومخرجينا مدعون لتدارك هذه الهوّة الكبيرة، وتجاوزها من أجل اللحاق بالأمم المتحضرة التي تنتج أعمالاً تهدف في الأقل إلى المساهمة المتواضعة في تغيير العالم. إن المسرح العراقي الموزع في المنافي الأوربية قادر الآن على امتلاك زمام المبادرة، والبدء بإنتاج مسرحيات مدينية حضارية وخصوصاً أن هذه المنافي تغص بأسماء إخراجية كبيرة مثل د. عوني كرومي، و د. جواد الأسدي وحازم كمال الدين وأسعد راشد وصالح كاظم وإسماعيل خليل وراجي عبد الله وعبد الأمير شمخي وعلي منشد وكريم رشيد وكاميرا رؤوف ومناضل داوود وروناك شوقي، ومن الشباب بكر رشيد وقاسم مطرود وصالح حسن وأحمد الشرجي وغيرهم الكثير

(*) لخص المداخلة التي جرت في ألمانيا القاص عدنان حسين احمد

الفصل السابع:

الفصل السابع:

العروض المسرحية

١- مكنسة القاذورات

قراءة في مسرحة الظلال

مشاهدة العرض ليوم ٢٥-٣-٢٠٠٩

١

لم يعد مسرح اليوم وعاء لقضية يتفق عليها الجمهور أو يختلف، بل تحول المسرح إلى طريقة فنية تتحدث عن كيفية قول الحقيقة الفنية من عدمها، وفيما إذا كانت هذه القضية مقنعة فنياً أم لا..والجمهور المتلقي لا يتلقى محتوى العرض إلا عبر أدوات فنية أتقن المخرج تحديدها، وأجاد الممثلون تنفيذها. من هنا أعتبرهذه المسرحية عملاً متقنا لفنانين محترفين،يعرفون مسبقا ما يقال وكيف يقال.. فما قدموه سبق وأن رأيناه منهم مرارا.. ومن هنا كان خللها قليلا..وللوهلة الأولى، نستطيع القول أنها ليست رسالة موجهة للجمهورعن جرائم أُرتكبت بحق أناس من هذا المجتمع قبل خمس وعشرين سنة!! ولا هي طريقة فنية عن المصالحة الوطنية التي تجري بعد خمس وعشرين سنة من تاريخ تلك الأحداث!! فما لدى الجمهور من خبرة في هذين الميدانين- الجريمة والمصالحة- يفوق كثيراً ما قدم في العرض.. من هنا مرة ثانية ستحذو معالجتنا للعرض المسرحي حذوا آخرا، ذلك هو دور مكنسة القاذورات في فرض سياقها على الزمن المعاصر.

ابتدأ العرض بالطبيب وهو يجلس على مستراح المراحيض لينظف نفسه تعبيراعن إنسانيته خلافا لبقية الحيوانات التي تلقي قاذوراتها في

الشوارع والبيوت،فأعطى دلالة على أنه سيتخلص من جرائمة "الخـرة" السابقة، كبداية لدخول الصراع مرحلة المواجهات السلمية، والحوار الديمقراطي مع الآخر.. هذا الوعي بالقاء القاذورات في أمكنتها الطبيعية ،والترميز الذي يشير إليه موقف التنظيف، شرط إنساني يعلمنا النظام والحرية أيضاً، بأن البعض باستطاعته أن يعترف وهو عار أمام الناس من أنه فعل كذا وكذا.. ولكن كما يبدو أن مثل هذا النظام وهذه الحرية ليسا تعبيراًعن فعل الإغتصاب بدليل مواجهتنا به أول الأمر وليس نتيجة للتحقيق الذي سيجري معه.. هل استبق المخرج النتائج بحيث أدان الطبيب مسبقا؟ أم أنه استهل عرضه من خاتمة الأحداث ثم دار والتفت إلينا ليحكي حكاية جرائم السنوات التي مرت على مجتمعنا؟؟..هذه البداية غير موفقة كما أرى،الموقف الصائب هو أن ينظف المجرم نفسه من أدرانه كلما استمر التحقيق معه، في حين جاء جلوس المرأة على المستراح طبيعيا حيث جرى بعد صراع مرير مع العدالة والقانون... لأن العرض حوار بين قذارتين: قذارة الجرائم السابقة، وقذارة من يحمل مسدسا لتصفية حساباته مع المجرمين دون الرجوع إلى المحاكم والقوانين.. وقد بنت المسرحية عرضها على كفتي صراع متأرجحتين: كفة انكشفت بداية العرض، وأخرى في منتصف العرض، فاختل توازن الأحداث، حيث أهمل المستراح نهائيا من فعل المكانس لاحقا، فلم تقترب منه مكنسة أحد، فيبقي دالة لاستقبال- بالضرورة - قذارة أخرى سيفرزها المجتمع لاحقا وهي دالة إخراجية موفقة.. فالمراحيض - كما يكتب القاص لؤي حمزة عباس- أحد أهم الأمكنة شعبية في حياتنا. إذ لا يمكن لأحد الاستغناء عنها- إنسانا كان أم بيتا أم تكوينا اجتماعيا أوحزبا سياسيا- لأن بنيتها هي وجودها، ولذلك

ستر افق كل تجديد، وتتجدد مع كل تحديث،- لا يمكنك أن تـسكن بيتـا دون مرحاض كما يقال- فالنجاسة ترافق النظافة، ولذلك أعتبرها المكان الجدلي لعملية الحياة والموت فينا..

٢

وعندما ندخل العرض يواجهنا ترميز من نوع آخر، ذلك هو الـرقم **(ثلاثة)** الذي سيلازم العرض الشيق كبنية لا واعية تتحكم بسير العمليـة الفنية والفكرية كلها.. فالشخصيات ثلاث،- لا يعتبر موظف الأرشـيف شخصية أساسية في العرض، بل ملحقة بالمكـان، ولـذلك لـم يمنحـه المخرج حضورا مهما- والشخصيات الثلاث؛ رجلان وأمراة، هي بنيـة مركبة ومتوازنة، يشتركون جميعهم فـي ممارسـة الجـنس: الطبيـب مغتصبا له- تتعرف عليه من صوته ولون بشرته وعينيـة- وزوجهـا المحامي يمارسه بحقه الشرعي،والمرأة رحما ومـشاركة جدليـة بـين الاثنين: الرفض والقبول.. والشخصيات الثلاث تـشكل وحـدة دلاليـة مكتملة الدائرة: طب وقانون ورحم.والبعد مثيولوجي لهذه الدائرة غـائر في البنية الاجتماعية والثقافية منذ القِدم.

تطرح كل شخصية من الشخصيات الثلاث، ثلاث أفكارأيضاً، وكل فكرة مؤلفة من ثلاثة احتمالات كذلك.. وستدور البنية الثلاثية القارة بنـا في أروقة الديانات الثلاث ،وفي بنية الجنس وبنية الأسرة وبنية التركيبة الشعبية لتكوين أية عملية استهلالية. فالرقم ثلاث له امتدادات في الفلسفة العربية الإسلامية أيضا ونجدها في بنية الفعل الثلاثي لغويا وفي"علـن" في الإيقاعات الشعرية وفي بنية الدين:بسم "الله الرحمن الرحيم". وفـي المسيحية تشكل البنية الثلاثية روح ومفهم الـصليب والـصلاة، وهـي

بالتالي بنية ما قبل الإسلام أيضا " اللات وعزة ومناة " وهكذا يشكل الرقم ثلاثة بنية عميق قد لا نشعربوجودها إلا عنما تكون الآثافي "ثلاثا"في حال أن يُطبخ طعامنا -عملنا الفني- جيداً.

٣

تتألف البنية الثلاثية للشخصيات من:

المغتصب – الزوج- الزوجة.

حصيلة هذه البنية الثلاثية هي – الخطيئة- وهي ثيمة مسيحية، حيث حملت مريم بعيسى: إما من روح القدس أومن يوسف النجار،أو من ذاتها وهي البتول كما يقول القرآن الكريم.،وبقي الوضع قائما بين الإيمان بثلاثية أو بالتوحيد، لا أحد أجاب عن هذا السؤال فبيقي الوضع قائما بين من يؤمن بالثلاثة ومن يؤمن بالتوحيد، حتى ضمن الديانة المسيحية نفسها. ،وكانت إجابة العذراء مريم هي أنها : "وَلَدَتْ" عيسى.. البنية تعاد ثانية في هذا العرض، عندما تجيب المرأة عن خمس وعشرين مرة اغتصبت فيها. فكان مولودها " الخطيئة" ولكنها خطيئة سياسية وجريمة أخلاقية تسحب المجتمع إليها وتتحول من قضية شخصية إلى قضية سياسية للحوار ودوران الأوضاع.. وهذه "الخطيئة \المأساة"، أما أن يُغَضُ النظر عنها برضا الأطراف المشاركة كي لا فتعاد ثانية، أو أن يجري نسيانها لإبقاء الوضع على ما هو عليه، أو الدعوة إلى مصالحة شكلية بين أقطابها الثلاثة..وهو ما جرى في اختيار الحل الثالث دون أهمال الحلين الآخرين، عندما تركهما المخرج دون نتائج..

السبب يعود إلى أن المخرج أهمل أبعاد الشخصيات الذاتية وصب جهده على أبعادها الرمزية فنجد عند البحث عن تركيبة الشخصيات أن كل شخصية منها تتألف من ثلاث أفكار:

تتألف شخصية المغتصب من : مغتصب- طبيب- سجين.. ومحور هذه البنية هو "التهمة" ولكل خصوصية لها أبعادها وعندما تجتمع في شخصية واحدة لا تصبح مسطحة أو أحادية عندما تمارس "جريمة الإغتصاب ". أما الكيفية التي يحق لها الدفاع بها عن نفسها، فقد تكفلها مقدما جلوسه على مستراح المراحيض والاغتسال أمامنا من مخلفات تلك الجريمة..وعبَّر عن شخصيته المركبة هذه، بقلة حركته على المسرح أيضا ، وبتعرية نصف جسده أمامنا، وبتقييده ليديه وكم فيه بنفسه، ومن ثم الانزواء تحت غطاء متخفيا أمام الجمهور،وكان الممثل فلاح إبراهيم كبيرا في أدائه لهذا الدور المركب.

وتتألف شخصية الزوج من ثلاثية أيضاً هي : محام - زوج- متهم- ، ومحورهذه البنية هو "الدفاع عن حقوق الإنسان". فهو : إما أن يدافع عن المتهم إلى أن تثبت براءته، أو أن يقف مع زوجته لإنصافها قانونيا، أو أن يتخلى عن القضية كلها بادعائه أن زوجته ملوثة عقلياً. ولذلك كان أكثر الشخصيات حركة وسعة على المسرح دالا على حيرته، راسما قلقه الوجودي بحركة منفعلة بين مواقع الشخصيات، والفنان ميمون الخالدي ممثل من درجة خاصة.نمثل القانون لم يختر اية طريقة فترك المجرى يسير بعد ان جفف منابعه..

وتتكون شخصية الزوجة من ثلاث أفكار: - مُغتَصبَة - زوجة - قاضية-، ومحور هذه البنية هو "العنف"، للأخذ بالثأرمن الطبيب المغتصِب- السن بالسن والعين بالعين- ونجدها بثلاثة محاوة: إما أن

تتناسى الإغتصاب وتسكت، وعندئذ لا قضية تعرض على الجمهور، أو أن تستمر في اتهامها للطبيب إلى نهاية العرض وتقتله دون محاكمة، أو أن تتنازل عن القضية كلها، مفضلة بيتها وحياتها الزوجية على الفضائح الشخصية، المسرحية لم تاخذ بأي من الحلول الثلاثة، وهو ما يجعل رمزية المرأة مفتوحة الاحتمالات، وهذا هو جوهر العرض،مكملة بموقفها منحى المحامي في حلوله.. في حين لا يمكن غض النظر عن جريمة ما، لأن القضية ليست مجرد جريمة فردية،بل هي بنية مثيولوجية تتصل بفاعلية الخطيئة والإجرام منذ القدم وحتى اليوم، فالقضية إفراز طبيعي لمجتمع يريد أن يجدد نفسه، ولذلك ستبقى المراحيض منصوبة أمامنا، فثمة من سياتي لا حقا ليلقي بها فضلاته، معترفا بجرائمه الجديدة..

ماذا ستنتج البنية الثلاثية المعقدة في هذا العرض الذي سار بخط مستقيم مع تعرجات موضعية ونفسية للشخصيات هنا أو هناك، وليست بتحولات جدلية يتطلبها العرض، كي يقول لنا: أن حاجة البلد إلى المصالحة الوطنية أهم من اجترار الماضي، وعلينا أن نتظافر لكنس الماضي – كل الماضي- من مسرحنا\عراقنا-.وبالرغم أنني ضد أية فعالية كنس مطلقة، دون التفكير بما يعقبها، لكني وجدت في العرض خطابا ثقافيا بثوب سياسي، فبمثل هذه الطريقة التوافقية الكل سيشترك في كنس الكل، ترى من ياتي لجلس بعدهم على مستراح المراحيض؟ المسرحية لا تجيب عن هذا السؤال المهم..

في الفكر المسيحي – والمسرحية مبنية على فكرة المخلص- بقي الكل في مسرح العملية:الإغتصاب والعنف والقانون، ثم جرت عملية فرز الثلاثة بعضهم عن البعضأول العرض ثم جرت عملي دمج لهم في

نهاية العرض،لتقوم المؤسسات بدور التخصص في كل بنية منها.. ففي العرض، وبما أننا نطرحها قضية على مجتمعنا، كانت طريقة المعالجة عشوائية وغير مبنية، لا على فكر ديني، ولا على فكر اجتماعي سياسي ولا حتى عشائري. كنت أفضل لو كانت شخصية المحامي وحدها هي التي تمارس فعل الكنس، باعتبارها سلطة للقضاء،لاكتسب العرض ثيمة سلطة القانون، ومن ثم تتبعها المرأة باعتبارها أماً يمكن أن تجدد الولادات ثانية،– لكن وجدناها المبتدئة بجلب المكانس– لكان ثمة مبرر جدلي لعملية الكنس التاريخية للقاذورات من قبلهما فقط، في حين يلزم المغتصب – أيا كان– بالبقاء جالسا على مستراح المراحيض..

٣

شملت البنية الثلاثية العرض كله، ولم تقف عند حدود الشخصيات وثيماتها وأفكارها،فقد التزم مصمم الديكور والاكسسوار بها فجاءت متوازنة مع الأفكار والأفعال المتطابقة معها.. ثمة ثلاث أمكنة محورية للديكور هي: المستراح– الكنبة– المنضدة الصغيرة. صاحبتها ثلاثة كراس أيضاً استعملتها الشخصيات في حواراتها وجلوسها، وثمة ثلاثة مصابيح إنارة أساسية فاعلة، وثلاثة مواقع مشغولة على خشبة المسرح– يسار أسفل خشبة المسرح، يمين أعلى خشبة المسرح، وسط يمين خشبة المسرح.. ولم يحدث أي فعل في "بؤرة" خشبة المسرح الوسطية، وكان من المفروض أن يكون المشهد الأخير فيها، ثم تنطلق الشخصيات الثلاث منها لكنس المسرح من القاذورات وبالإتجاهات كلها، لأن منحى حلول العرض كانت وسطية.

يبدو لي أن الدكتور هيثم عبد الرزاق سعى إلـى تركيـب عـرض جدلي، لكنه كان حذرا من الكشف العميق للجريمة\ الخطيئة، وهذه ليست مثلبة بقدر ما هي رؤية نقدية قد لا تكون موفقة كليا، فقد غلّب الـدكتور هيثم، الحل التوافقي على البنية الجدلية العميقة للصراع.. ولن يكون أي مخرج آخر باستطاعته فهم جدلية العرض العميقة ما لم يكن على اطلاع بالثقافة المثيولوجية للشخصيات الثلاث، والنـصوص المـسرحية ذات الخلفيات الدينية القارة، حتى لو كانت تتحدث عـن مـشكلات سياسـية عراقية معاصرة.. فالفكرة المثيولوجية تتحكم ليست بالأديان فقط ، بـل هي سلوك قارجرى تحييده في المجتمعات أيضاً.. ولـذلك، لـم تتخـل المجتمعات الغربية عن مثيولوجيتها الدينية العميقة التي تعتبرها المكون الأنثروبولوجي العميق لها، كما أنها -البنية الثلاثية- أسـاس فـي أي نشاط معاصر حتى لو كان النشاط سياسة. من هنا علينا، و- العـاملون في مسرحنا مفكرون وأساتذة ومجربون كبـار- الحـذر فـي اقتبـاس النصوص الغربية ما لم تُفهم خلفيلتها الأيديولوجية.

٤

سآتي على **التمثيل** الذي أبهرني.. شخصياً ضـحكت منتـشياً مـن أعماقي وأنا أرى تمثيل الكبار رائعاً، ووفق ما رسمه المخرج لهم، قلت: مسرحنا بخير..- سأتحدث لاحقا عن الخطة الإخراجية- فقد كانوا أمناء لخطة المخرج التي تتلخص بأن: قولوا ما تؤمنون به، لا ما يـؤمن بـه المشاهد، الممثلون أفراد في هذا العرض وليسوا مثلين لفئـة أو طبقـة اجتماعية وإن كان ثمة ما يوحي بذلك التقسيم الخفي لظاهرة الاغتصاب، ولظاهرة الحقوق، ولظاهرة الفئة الضعيفة المغتصبة..، فـي حـين أن

المشاهدين شعب.. والفرق كبير بين من يؤدي دور الفرد، ومن يؤدي دور الفئة أو الشعب..الأستاذ ميمون الخالدي كان يمثل وهو تحت ثيابه القانونية\ البيتية\ الوظيفية، فهو فرد وفئة معا، لذابقي متميزا ضمن سياقات وظائفه الثلاث، وقد أجاد أن يكون ربّ أسرة، وحقوقيا،وزوجا. والمرأة – الدكتورة إقبال نعيم- بقيت ضمن سياقها الاجتماعي الجدلي "أم ورمز وقاضية شعبية"، بالرغم من أن ملابسها لم تتغير، وهو عندي نقص كبير،كان بإمكان المخرج أن يلّون ملابسها تبعاً لمواقعها: ملابس امرأة مغتصبة،وملابس امرأة زوجة، وملابس امرأة محققة قانونية.المخرج لم يوفق في سياق شخصيتها المظهري،وكنت أجد أن أعماقها ليست بمثل هذه السطحية المظهرية.لكن إقبال التي تعودنا على رؤيتها متألقة كانت في قمة أدائها المتميز عندما أظهرت أبعاد شخصيتها بروحية شعرية غير مثقلة الحضور.

الفنان فلاح إبراهيم فنان كبير ومستقبلي، ولغته الجسدية واضحة ولها عمقها الدلالي، شخصية قادرة على التلوين، وجدته في هذا العرض- لم أشاهد له عرضا سابقا منذ ثماني عشرة سنة، ربما ذاكرتي تخونني- يؤدي بطريقة مباشرة بين استقبال الفعل ورد الفعل، وهي طريقة لن تجعله محايدا كشخصية ميمون التي لاءمت ملابسة شخصيته ومواقفه. فلاح العاري من بداية العرض وحتى نهايته – عدا مشهدا قصيرا- كان مضطرب المظهر،دالا بعريبه على افتضاح أمره، وقد أدى عريه ما كان يصبو إليه المخرج في موقفين: موقف الاستهلال، وموقف النهاية، فكان ضمن سياق الفعل الدرامي للعرض خاصة وهو مقيد.ثمة فكرة طرأت لي وأنا أشاهده وهو تحت هيمنة قوة المسدس- وليس تحت قوة المرأة- أن تُنتزع ملابسه منه مع كل تصويبة مسدس إليه. عموما وجدت نفسي أمام ممثل مهم وكبير..

الخطة الإخراجية

تنوعت خطة المخرج الدكتور هيثم عبد الرزاق بين أن يقـول كـل ماعندة بمباشرة فيسقط العرض، أو أن يعتمد الترميز لظواهر حدثت في المجتمع العراقي وهو ما كان، أو أن يزاوج بين الطريقتين ملغيا البعـد الرمزي السائد كي يعتمد جدلية المربعات الثلاثة لينتج لنا مربعا رابعـا وهو مربع المكنسة التي أتت على مخلفات الصراع وأبقـت المـستراح بانتظار من يستعمله ثانية.. بهذه الطريقة المتعرجة والمستقيمة أحيانـا، رسم لنا طريقة سهلة للمصالحة الوطنية فلم يعمق إحساسنا بان يبقي شيئا من أمراض سابقة في المجتمع الجديد، وهو ما يعطي للمربـع الرابـع الجدلي من أن يفرز نصا جديدا نحن بحاجة إليـه، حقـا لقـد كنـسوا القاذورات ولكن كنسوا أنفسهم معها أيضا، وهو ما لم يكن فـي صـلب جدلية العرض..

الديكور والإنارة

حقيقة هذين العنصري كانت مبهرة لي قياسا للإمكانـات المتـوفرة، ودالة على شغل فنانين محترفين سنراهم كثيرا في مسرحنا،قطع الديكور دالة وبوضوح على رمزية العرض، لكن الفضاء المكـشوف لـيس دالا ليبقى من أول العرض إلى نهايته، سيكون أكثر دلالة لو انكشف أثنـاء عمل المكانس، لكان منسجما مع الإنفتاح على الفضاءات الآخرى، كذلك هو شأن الإنارة التي كانت لغة متميزة وعازلة ودقيقة، كنت أفضل لـو أنها كانت فيضية في آخر العرض، ولكن كما يبدو أن للمخرج سلطة ما تزال قوية في مسرحنا بينما هي تذوب في المسرح العـالمي وتُهمـش وينهض إلى جوارها كل العاملين في العرض، وبالدرجـة نفـسها مـن المسؤولية..

٢- دراما تعطيل المواصلات
قراءة في عرض مسرحية "حضر تجوال"

مشاهدة العرض المسرحي ليوم ٣١-٣-٢٠٠٩

١

يهدي مخرج العرض المسرحي، المخرج مهند هادي، مسرحية "حضر تجوال"، للدكتور المرحوم عوني كرومي، وفاء لجهوده في حقول المسرح والثقافة، ودلالة الإهداء تشير إلى أن احتذاء منحى الدكتور عوني في تفسير الواقع والرؤية الجدلية له واحدة من أساليب الحداثة في العرض المسرحي الجديد، بل وأصبحت سنّةً فنية،على المسرحيين الشباب اعتمادها لتوسيع جدل العملية الفنية القائم على استخلاص رؤية مستقبلية عن واقعنا العراقي خلال ما مر به من حروب، إضافة إلى ذلك، تشكل عروض الشباب ومنها هذا العرض طريقة للبحث عن آليات خطاب مسرحي معاصر، فالمسرح أحد أهم الفنون الذي تمتزج فيه رؤية الخطاب السياسي برؤية الخطاب الفني، فالرؤية الفنية الجديدة هي عصارة مقننة من الاثنين..

٢

شابان أحدهما صبّاغ أحذية، والآخرمنظّف سيارات، ينقطعان عن الوصول إلى بيوتهما بسبب حظر تجوال أعلن في المدينة.. الحادثة بالنسبة للعراقيين عادية، ومن كثرة حدوثها قلّ الحديث عنها، لكن جوهرها لا يقف عند ما حدث للشابين، وإنما في تلك التشكيلة المعقدة

من الحالات التي تضافرت جميعها في حدوث "حضر التجوال"، فالحضر لايأتي على الشابين فقط، بل يتحول عندما تهيمن آلهة الشر إلى أداة لتعطيل علاقات المدينة وهي:: الإنسان- الشارع- المواصلات- والتي وقعت جميعها تحت هيمنة "الحضر/ القمع/ الموت " مما سبب ذلك تعطيلا أوسع لل- الحرية..ومن هنا شمل الحضر، المكان والإنسان والزمان.. فنجد أمكنة مثل-الشارع- السيارة -الحذاء- تتحول من مفردات مكانية مُنعت عن الحركة، إلى مظهر من مظاهر المدينة المعطلة.. لأن الحركة تعني من بين ما تعنيه تعطيل آليات الحداثة وهي-الإنسان-العمل- الحرية.. فعمل الإنسان/الحذاء /السيارة، يلتصق بـ الأرض/ الشارع/ المدينة، ونحن نعرف أن الشارع هونهر المدينة وشعرها كما يقول أراغون.. أما الحذاء فهو رمزمن رموز الهوية الوطنية وما بعد الحداثة- يعتبر حذاء فان كوخ تجسيدا لفكرة ما بعد الحداثة-.. و- يتحدث غوغول في أحدى قصصه القصيرة عن تجاور حذاء الحوذي وحذاء العسكري الارستقراطي الروسي في شارع النيفسكي، بالرغم من اختلاف طبقتيهما،لكن الارستقراطية العسكرية الروسية سرعان ما تنتبه لهذه الظاهرة التي تحدث في شارع تقع كل مكونات السلطة القيصرية فيه، فاتخذت إجراءات صارمة بمنع الفقراء الاقتراب من العسكريين وهم يسيرون في الشارع- .. أما السيارة فهي شكل تقني متحرك للحداثة بكل معنى الكلمة.. وأي تعطيل في الإنسان/الشارع / يعني ثمة تغيير في العلاقات بين الناس والمدينة، وهذا ما شكل البنية التحتية للعرض المسرحي . وفي العمق من الصورة لهذا المركب الثلاثي:الإنسان/المدينة/ الحرية، نجدها صورة مثيولوجية غائرة في مكوناتنا الثقافية العراقية،تلك هي القدرية المضمرة في افعالنا

المحبطة.. ولذلك فالمثيولوجيا ليست غريبة أو طارئة على العرض، ولكن هل جرى إنتباه جدلي لمثل هذه العلاقة بين ما يحدث في واقعنا العراقي والجذورالمثيولوجية لمفردات العرض الأساسية ؟؟ أشك في ذلك.. فـ"الحضر" الذي ينزل إلى الأرض بفعل فاعل مبهم - ولكثر ما حدث في تاريخنا من إبهام، لم تفصح المسرحية عن سببه-، أصبح "الحضر" يقترن بالقمع السياسي، وليس بسبب غارة جوية،أو بحدوث كارثة،هذا هو جوهر الإنسان الشعبي المقموع في العراق.. ويذهب العرض بنا إلى السياسة، إلى الدين،إلى القضية الكردية، إلى كركوك، إلى الخمرة - الخمرة طاقة السوق التي تنتشل المخيلة من السكون- وإلى التغيير الذي حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣،وعده العرض تحولا...الخ، وها هي الأوضاع في المدينة تسوء وتزداد عتمة، فيغتني مفهوم "حضرالتجوال" بهيمنة المليشيات التي تمارس القتل على الهوية، وبالرشوة وشراء الذمم- إغراء عامل تنظيف السيارات بنقل المتفجرات- وبالتفرقة بين الشخصيتين فلجأ المخرج إلى تقسيم المكان بينهما،مما حتم على الشخصيتين أن يكونا أكثر اقترابا بالرغم من خلافاتهما، لأن مصيرهما المشترك مرتبط بالمدينة الموحدة، والوضع لا يسمح لهما بان يتقاسما المكان بشريط وهمي، كما فعلته حروب الطوائف.. وعليهما أن يشدا بعضهما من بعض.. فالمدينة مقسمة، معزولة، مشرفة على الموت، والمكان أصبح أمكنة صغيرة قابلة للقسمة على كل الطوائف والأديان، واللغة شلّت حروفها، فتداخلت في أعماقها اللهجة الفارسية بالتركية وكلاهما بالفرعونية والبدوية في خطاب مرتبك متعدد، هذا ما يوحي به تقسيم جغرافية المكان بين الناس.. وحصيلة كل ذلك،هو تجويل هؤلاء الناس إلى حطب للمدينة المحضورة...

٣

ميزة مسرحية " حضر تجوال" أنها قادرة علـــى أن تكــون عالميـــة السياق بحدث مشبع بملحمية معاصرة، لما يمتلكه هذ العرض من رؤية كونية شاملة لمفهوم "الحضر"، وكأنه مفهوم قدري يلازم كل الـــشعوب المتحولة، أو في طريقها إلى التحول، فمفهوم "الحضر" بمعناه الجـــدلي: هو هيمنة القوى العمياء على البشرية.. لذلك تحول العرض من فكرة منع تجوال في المدينة إلى فكرة "حضر" الحياة عـــن المدينـــة والنـــاس، أي مباشرة في تحقق فكرة العدم، أو موت الحياة في المدينة، وحضور ثقيل للقفل الكوني الذي أغلق الأمل على الناس..هل يعني أن "الحضر" فعـــل إلهي،كما تشير إليه ايديولوجيات الحروب التي وقت في العراق وعلـــى العراق من أنها حدثت بـــ اسم الدين!! وتلمح المسرحية إلى مثل ما وقع على المدينة، حيث انطفأت الأضواء فيها، وهـــي إشـــارة علـــى بـــدء الظلمة/العدم، وحين كثرت القاذورات في شوارعها والنفوس وهي إشارة على تراكم فعل الموت، وحين تغير سياق حياة العاملين وبـــدأ الـــسكر تغييبا مجسدا للرؤية المضببة، وهي إشارة على تغييب الـــوعي.. ومـــا الحركات الجزئية المتنقلة بين شخصية وأخرى التي ابتدأ العرض بها، إلا إشارات مبهمة لموت شامل للمدينة والناس.. فأية قوة امتلكها مفهوم "الحضر" كونيا، ولم يستغله المخرج إلى أقصاه؟.. والـــشواهد العالميـــة كثيرة على مثل ما حدث في العراق، وخاصة ما حدث في أوروبا مـــن "حضر" في عصورها المظلمة، عندما هيمنت الكنيسة علـــى مقـــدرات شعوبها، ثم ما تبع ذلك من حروب محلية دموية استمرت ستة عقود، ثم قامت على ركامها ثورة صناعية مصاحبة لعصر التنوير أدت تقنياتهـــا

العلمية إلى تطور العلوم لخدمة البشرية، وفي الوقت نفسه أدت التقنيــة المتطورة إلى الحروب لتدمير البشرية أيضا.. فالعملية الجدليــة لا تــتم دون قسوة.."لا يمكنك أن تصنع طبق أومليت دون أن تكسر البيض" كما يقول ستالين عن فكرة التقدم..هذه المسرحية تضع المدينة تحت تصورها بوصفها الثيمة التي يصيبها العماء والشلل،فالمدينة هي فكرة الحداثة، أما الشخصيات ومن تمثلهما في المجتمع، فهي دالة على شرائح الحداثة التي يقع عليها "الحضر"، وأن عمل الشخـصيات يتـصل بإعــادة شــرايين مواصلات المدينة المتقطعة إلى سياقها الطبيعي يعني النمو والتجديــد.. ثمـــة مثيولوجيـــة غـــائرة فـــي اعمـــاق "الحـــضر" تلـــك هـــي القحط،واليباب،والشح.. فالعربة والحذاء رمزان مدنيان،: العربة رمــز للتقنية، للتطور، للحركة، والحــذاء رمــز للتحضر،للتمدين،وللــصحة، وللإبتعاد عن القاذورات، وكلا الرمزين يخضعان في العرض إلى عمل مكنسة – التنظيف– المعنية بإدامة وجودهما نظيفــين..فيــأتي حــضر التجوال ليعطل حركة العربة والناس والحذاء وللشارع، فتشّل المدينــة، وتتراكم فيها القاذورات وتتوقف العربات عن الحركة ويتعطل العــاملان عن العمل.. فحضر التجوال ليس فعلا عاديا استحدثته ظروف طارئــة، بل هو داء تقني أصاب شرايين المدينة والنــاس: طــرق المواصــلات والعاملين فيها.. ومن هنا يخرج العمل من كونه مفردة مسرحية مكتوبة عن شخصيين محاصرتين بفعل حضر التجوال في بغداد أو أية مدينــة، إلى صورة كلية لدلالة "الحضر" في العالم.... هكذا كانت مسرحية "في انتظار جودو" لصموئيل بيكت، فهي ليست نصاً خاصــاً بالشخــصيتين المحاصرتين، بل بكل إنسان فقد الأمل بالآلهة والــسياسة معــا، فكانــا صورة عن مرحلة التغييرات الكبرى في العالم ، أعني مرحلة ما بعــد

الحرب العالمية الثانية- وهكذا يمكن لهذا العمل المتميز أن يكون رسالة عراقية للعالم، لا تتحدث عن معناة شخصيتين حوصرتا "بحضر تجوال" مؤقت، بل تتحدث عن المدينة المحاضرة، المدينة التي تقطعت سبلها ومنعت الحرية فيها،وهيمنت قوى الشرعليها،عن الإنسان المهمل، عن العمل المشوه، عن القتل على الهوية، عن الموت والجثث الملقاة في الشوارع، عن الفوضى. والظلمة الدائمة وتجمع القاذورات، عن اللسان المعطل وعن موت مدينة..هذه رسالة العرض كما أرى.. وقد وفق المخرج والممثلون في إيصال الكثير من مفرداتها إلينا، وأشعر لو تعمقت الفكرة إخراجيا لظهرالعمل وكأنه رسالة للعالم، ولأصبح حوار الشخصيات متجاوزا النغمة الذاتية المحلية، ولتحولت أمكنتها الضيقة المحاصرة والمتقنة، إلى أمكنة ببعد إنساني أشمل، ولتحولت بغداد بخطابها الفني هذا، إلى مدينة كوسموبوليتية يفوق حضوراعن خطابها السياسيالمعلن ...، وبالرغم من هذه الملاحظات أن ما وصل من هذا العرض الرائع – سنبين ذلك بعد قليل- يكفينا للقول أنها مسرحية الموسم العراقي بامتياز..

٤

الإخراج والتمثيل والديكور والإنارة

في جوهر الصورة الفكرية للعرض نجده يتحدث عن فاعلية الرجل الصغيرعندما لا يجد غير ذاته يكررها ويتحدث معها.. الشخصيتان متشابهتان، وكان الأختيار الممثلين رائد محسن وسمر قحطان موفقا، حيث تحول حجم رائد إلى صورة مسحوقة تحت ضغط "الحضر" وتعلن

أن الإنسان الشعبي مهما كان موقعه يبقى ضئيلا في عرف صناع القرارات الكبيرة.. اعطتنا طريقة التمثيل المتقنة أن الممثلين عكسا واقع مدينة منهارة فاستعارا الانهيار لدواخلهما وما المشاحنات التي حدثت والصورة الكابية التي رسماها لنا إلا صورة أخرى لمدينة منهارة ومحضورة، وهذا ما جعل المتلقي يستقبل معنى المسرحية من خارج إطارالفرد،لأن التمثيل جسد صورة جماعية بلغة فنية تتجاوز الحال المفردة إلى الحال الجماعية، بالرغم ملاحظاتي السابقة لكانا أفضل لو فهما دوريهما على أنها ممثلان لحال إنسانية كونية اشمل وقد وقعت عليها كارثة القوى العمياء وليس الحضر المؤقت..هل تعيدنا المسرحية إلى فكرة القاص عبد الملك نوري وفاعلية الرجل الصغير في خلق نموذج الرفض والاحتجاج؟ سيكون ذلك مرهونا بطريقة تفكيرالمخرج والممثلين لوعي هذه الفاعلية الفكرية لعرض ما كان يدور في خلد من أصدر قرارا بحظر التجوال، ربما سيكون من المنطقي أن نفكر بصورة أبعد من العرض نفسه، حيث إمكانية التأويل كبيرة فيه، مما يعني أن لغة النص المنطوقة ولغته الحركية والصورية والدلالية،لا تكفي - بالرغم من كفايتها ضمن تصور المخرج- ، لتجسيد الحال الكونية الأبعد.. وهذا يعني أن المخرج كان يرى المشهد العراقي ممثلا بشخصيتين مختلفتين في الرؤية: أحدهما ينجذب للرشوة لكنه يمتنع - عامل تنظيف السيارات-، والثاني يقف موقفا رافضا من أن يكون لعبة بيد أية قوة- صباغ الأخذية-، فالصوره المركبة لهما تعكس مدى تغلغل فكرة " الحضر" في البنية الثقافية للناس، كفكرة مدمرة لثقافة تقدمية، ولمدينة عُطلتْ وسائط النقل فيها، وللسكان الذين تعطلوا عن الحركة..

في سياق الرؤية الإخراجية لهذا العرض المتميز، نجد المخرج مهند هادي، يشمل عناصر ومكونات المشهد كله بفن التعامل الحركي المتقن، فهو لا يركز على الممثلين وحدهم في المشهد، ولا على الديكور أو المؤثرات، بل ثمة بنية جماعية تؤلف المشهد، كما أن الإنتقالة بين مشهد وآخرهي الأخرى نقلة فكرية وليست نقلة بصرية فقط، تصاحب هذه النقلة إضاءة مركزة لم أر مثلها اتقانا ودقة بالتعبير، وكأننا في بنية قصيدة مؤلفة من صور عديدة متراصفة .. كانت جغرافية المسرح واضحة كخريطة عمل متقن للممثلين، وبدت الخشبة تطوى تحت أقدامهم بطريقة القراءة المنهجية التي تقترن بالصوت والحركة والفعل، أستطيع القول أن مهند هادي يمتلك مشروعية المخرج القادم بروحية متطلعة ومنفتحة على التجريب، فهو شاعر يميل إلى التفاصيل والجزئيات وليس إلى الحركة الكبيرة الواسعة، مما يعني أنه يقرأ تفاصيل مشهده قراءة متأنية ودقيقة، راسما تناغما بين: التمثيل، وبنية المشهد الفكرية، وحساسية المشاهد.. كل هذه المعزوفة المكانية المتناغمة تتم تحت هيمنة ديكور شعري بنوافذ تطل وتحجب، وبسينوغرافيا توزيع الجسد الإنساني وتفصّله تبعا للافعال التي تجسد أجزاء الجسد، فعندما يتكلم الرأس نشعر بثقل "الحضر" فلا حاجة للقدمين، وعندما تظهر القدمان لا حاجة لبقية الجسد،لأنها معطلة عن الحركة، هذه التركيبة الشعرية للمشهد تتناغم وبنية الأجزاء الصغيرة المكونة للعرض..أستطيع القول أن مصمم الديكورحامد الدليمي أحد الفنانين الذين سيكون لهم حضورفي مسرحنا، لأنه يترجم شعرية العرض إلى كتل مختزلة، دالة ومعبرة، فقد وجدنا في إطاره الذي يشكل خلفية العرض ثمة مدينة متكاملة وقد وقعت تحت تأثيرأيديولوجية "الحضر" فأطفئت نوافذها، وعتمت دروبها وتجزأ

إنسانها.. أما أضاءة الفنان أحمد حسين موسى فهي الأخرى تتناغمت فعلا وفكرة مع مبدأ تجزيئ العرض، وبدت لي وأنا منغمر في جمع تركيبة ، أن الجميع يعزفون دون خلل، مقطوعة موسيقية عن التدمير.

٥

بقي أن أقوله كلمة من وحي عروض مهرجان مؤسسة السينما والمسرح لهذا العام، من أن العروض تفتح نافذة على ثلاثة مجالات فكرية كبيرة، وهذه المجالات هي حصلية المرحلة التي يمر العراق بها، ولذلك علينا أن نفكر ملياً بها، لأنها ستشكل هوية متقدمة جديدة للثقافة العراقية مستقبلاً، المجالات هي:

١- ما فرزه واقع الحرب من صور جديدة غيّرت الرؤية السابقة عن معنى الواقع وتصوراتنا، وعلينا أن نبحث في مكونات هذه الرؤية المغرقة بواقعيتها الخيالية، فهي مادة تفوق في تصوري الواقعية السحرية أو الغرائبية التي عليها تجارب شعوب مختلفة فأنتجت فيها ما يميزها ثقافيا وفكريا.. تحتاج هذه الثيمة إلى بحثٍ وتقصٍ مستمرين من قبل المعنيين..

٢- المجال الثاني، أن لا يوجد أي نص متميز دون جذر مثيولوجي له، وعلينا أن نذهب إلى هناك، حيث يمكن تعميق الرؤية الإخراجية والكتابية والتمثيلية وحتى العرض نفسه، فالمثيلوجيا كائن ليس غريبا عن عمق وتجذر ثقافتنا فينا، وفي حياتنا حتى لو انتقلنا لثقافة القرون القادمة، العودة ليست إيمانا بالمثيولوجيا،وبثقافة الأموات، وإنما البحث من خلالها عن أدوات فن الأداء والتعبير التي هي فنون وظيفية وجمالية معاً كي نستعيرها في تعميق رؤيتنا لما مر العراق به..

٣- المجال الثالث، علينا أن نفكر جيدا، أننا في عصر ومنطق وثقافة الحداثة عالميا ومحليا، وهذا يعني أن نفهم أن المسرح ابن المدينة،ابن ثقافتها وعمرانها ومواصلاتها ومؤسساتها وطبقاتها وخصائصها المعرفية، ونص بدون أن تكون جذوره وعروضه وثقافته في صلب حداثة المدينة، يعني انقطاعا معرفيا عن صيغ ومناهج الحداثة.

ولك ان توسع من هذه الدائرة فتشمل بها كل نص يجري التعامل ثقافيا معه من أنه سيكون نتاجا للمدينة، وبالطبع لن تكون ثمة مدينة حاضنة دون أن يكون لها فلسفة ورؤية كونية وخصوصية لهويتها، وأعتقد جازما لو أمعنا التفكير بمثل هذه المجالات الثلاثة: - الواقعة الخيالية/العمق المثيولوجي /منطق الحداثة /المدينة /الفلسفة- لاستطعنا أن نؤلف خطابا ثقافيا عالي النبرة للثقافة في العراق، يفوق كثيرا الخطاب السياسي الذي تتجاذبه أهواء الساسة وطوائفهم.. نعم نحن أمام مسؤولية تحديث الثقافة، وعلى المثقفين لا السياسيين، تقع مثل هذه المسؤولية..

٣- الفن واللعب

مسرحية"خرجت من الحرب سهواً"

مشاهدة ليوم ٢٨-٣-٢٠٠٩

١

شاهدت هذه المسرحية وأنا تحت تأثير فكرة القسوة التي وفرتها لنا الحرب والأوضاع اللاحقة لها، حاولت أن أهدئ نفسي وأبرر انفعالي، بأنني أشاهد عملاً مسرحياً وليس قصة حقيقية فرزتها أوضاعنا المأساوية، ولكني لم أستطع إلا أن أتعامل مع ماشاهدته بوصفي مشاركاً فيه، وهكذا استمرت مراقبتي لانفعالاتي.. بعد أن انتهى المشهد الاستهلالي بدأت أشاهد لعبة القسوة وقد نزلت إلى العلاقات البيتية وميدانها الحب والألفة،كانت الحركات الجسدية تعبيرا عن الصمت الداخلي المشبع بالقسوة: زوجة مفخخة وزوج خرج من الحرب بقوة الإرادة، وها هو يشرح لنا وببساطة كيف مرت الحرب عليه، نحن في مناخ ألعاب القسوة لعبة الحب نفسها ليست قاسية، لأنها لاتروى على لسان مفرد، بل تجسد عبر حياة الملايين من العراقيين.. ، اضافة إلى تاريخها العميق في مثيولوجيا العراق، لذلك لا غرابة في الذي يحصل، الغرابة في عدم فهمنا لما حصل. شعرت بعد المشهد الاستهلالي- الطويل بعض الشيء- أن النص يتحرك باتجاهي أنا، الذي أجلس في الصالة، ليجلبني إليه وإلى خشبة المسرح كي نلعب لعبة القط الذي اشتعلت النيران في ذيله، فبدأ قافزا في كل نافذة وباب، طلبا للنجاة.. أما نحن فمنفذون ومندمجون ومهللون ونؤلف الأشعارعما حصل، ولذلك لم

أشعر بفواصل كبيرة بين من يمثل ومن يشاهد.. دوامة الأسئلة هذه تدفعني في كل لحظة لأن أشارك، قلت لأنتظر النهاية فربما ثمة طرح آخر للمسألة، لكني فؤجت بنهاية مبتورة يطلب الممثلان والمخرج من الجمهورأن يقترحوا نهاية أخرى للعرض.. هل تستمرلعبة المفخخات بالرغم من تعطيل زمنها؟ أم ثمة رواية جديدة ويومية ستروى من قبل الجمهور بعد أن يأس المخرج من إيجاد حل فألقى بتبعية ما يحدث على الجمهور ؟.. لو قدر لي أن القول الفاصل لهذا العمل، لجعلته مستمراً، ولكن في كل عرض جديد ثمة حكاية جديدة، وهكذا فثيمة القسوة ليست لها نهاية.. تغطى أجسدنا العارية بالنكتة والحركة اللاعبة والمفارقة اللفظية، وبالقفشات ...الخ، بينما أعماقها مغطاة بالوطنية المزيفة والواجب وحماية الحدود وعدم اختراق البيت العراقي من قبل الجيران...الخ.

الممثلان اللذان يرويان الحكاية المركبة عن الحرب لنا،كانا لا يمثلان بل يعيشان اللعبة ويلعبانها كما لو كانت لعبتهما البيتية، بالمناسبة ليس اللعب فلسفيا لهواً أو تمضية للوقت، بل هو صراع بين قوتين،آلية تنفيذ هذا الصراع هي القسوة الممثلة باللعب، خذ كرة القدم فهي لعبة مسلية، ولكنها صراع مريربين فريقين وخطتين ومنهجين وجمهورين، لذلك كسرالممثلان الفواصل بين نفسيهما والجمهور، فتناغمت حكايات الحروب مع التفجيرات الإرهابية، وعندما تنتهي المسرحية بتعطيل الزمن في قنبلة التفجير نجد الحكاية تستمر، وقد نجد أنفسنا في دوامة ثانية من العنف والقسوة، وسيخرج ممثلان جديدان من صالة العرض لتأدية الأدوار السابقة ولكن بلغة عنف جديدة...

٢

نحن نلعب لعبة الحرب كي نتخلص منها، هذا ما يقوله العرض لنا،كي ننزع جلودنا منها، ولذلك بدلاًمن ساحات المعارك، افترشنا لها بيوتنا،علاقاتنا،أجسادنا، جئنا بها لأسرة نومنا ولمطبخنا وأجلسناها على الكراسي، وأدخلناها كراريس المدارس والأناشيد، لذا لا يستعير الأديب العراقي الحرب من أي أدب آخر، بل يزيد أوراها اشتعالا كلما تذكرها أو مارسها، فلها معنا تاريخ طويل.. من هنا جاء العرض طريقة لرفضها وليس لقبولها، رواية أية حكاية هي طريقة للتتخلص منها وليس لتأكيدها، وعندما تتكرر طرق روايتها ستصبح ملغاة، كالشارع تماما، يسير عليه الجميع دونأن يلتفتوا إلى مواده، ما يؤكد حضور الأشياء المستمر في ذاكرتنا وأعمالنا هو قلة من يمارس فعل روايتها.. الشخصية العراقية تخلق الحكايات الطويلة عن الحروب كي ترفضها لا لتديمها. هل دامت حكايات الف ليلة وليلة،؟ ما بقي منها هو حكايتها..لذلك عندما تتعمق المآساة تتحول إلى لعبة،وألف ليلة وليلة لعبة فنية\ فكرية دائمية، بالرغم من أن أحد مظاهر الحرب مفخخة..

في المثيولوجيا تصبح اللعبة حلما، ثم يتحول الحلم إلى مرآة، تجسدها فكرة البحث..ومن قبل كان حلم كلكامش الذي يروية لأمه ننسون من أنه صارع ثورا وانتصر عليه، هو مرآة لذاته القلقة كان الجسد مرآة للحلم، الت له: هو أنك ترى نفسك منتصرا ترى مرآتـ " ك ".. المرآة لا تعكس المشاهد، بل تفعّلها، ومن يمر من أمامها لا يتجاوزها، بل يدخل فيها، هكذا قالت المسرحية لجمهور المشاهدين: أنتم شركاء الحرب \ العرض، ولستم متفرجين، أنتم صناع حكايات الحرب\ العرض، ولستم

مستمعين.. نحن كممثلين نروي لكم جزئية من نهرها الناري، بينما أنتم صنعتم تيارها، وكل واحد منكم بامكانه أن يكمل ما انتهى إليه العرض.

من هنا جعلنا العرض الشيق نحدق بأنفسنا طويلا،جعلنا نتأملمرآتنـــا، ربما كان هذا سرّ نجاحه، ولكن كانت خطـــة المخـــرج بـــأن يجعلنـــا مشاركين، ثم متفرجين على حكاية نصنعها ويرويها آخرون،غير موفقة لأنه قال ذلك بلغة خطابية مباشرة، بينما كان عليه أن يقولهـــا فنيـــاً، لا أعتقد أن مهمة مركبة من ثلاثة خطوط إخراجية: - خط الحكاية نفسها، وخط الشخصيات التي دخلت فيها، وخط تمثيل حكايتنا نحن المتفـــرجين - الخط الأول كان موضوعياً مادته خارجية ومروية بأكثر من لـــسان، بينما كان الخط الثاني ذاتياً تتحدث عن العلاقات البيتية المألوفة، وأصبح الخط الثالث هدف العرض عندما جعل العرض رسالةً يـــرد المخـــرج إرسالها لنا.. لذلك لا أعتقد أن المخرج استطاع أن يدمج الخطوط الثلاثة في صلب عملية العرض فنياً،بل قرأناها سردياً، لـــذلك تـــرك العنـــان للممثلين لأن يسردا تمثيلا: شعرية نص، مكثف، مشحون بالمحتملات..

التمثيل

كان الممثلان يفتحان لنا نوافذ وأبواباً في مدينة النص،كي نـــدخل،لا لنشاهد فقط، بل لنشترك، لكنهما كانا يضعان أسيجة أمام هـــذه النوافـــذ والأبواب، كي يبقونا متفرجين على اللعبة الممتعة من خارجها، لـــذلك، كان عملها في مقدمة المسرح، كخطاب مباشر،وعلى طاولـــة مكـــشوفة كطريقة مختزلة، وليس على فراش الزوجيـــة، أوفـــي أروقـــة الزوايـــا والمطبخ والتواليت،أو الهمس.. هناك فـــي تلـــك الأمكنـــة الآليفـــة - الأعشاش- يمكن للفعل أن يأخذ أبعاداً أعمق شعرية مما رأيناه، حيـــث

البيت ليس الإطارا بقدرما هو العش، المسكون بالمـشاعر والعواطـف والجنس والحب والحرب، بالفشل وبالنجاح ، برواية الحكايات وبتعطيلها أيضاً..

ما شاهدناه هو أن الشخصيات قد سُلبت إرادتها، فأصـبحت غيـر قادرة عن صياغة مشروعها،ثمة قوى مبهمة تقف معهم علـى خـشبة المسرح،لتمنعهم، قوى تمـارس فعلهـا الـدموي- الحـزام الناسـف- المسدس- غياب العلاقات- اللغة المبهمة- تعطيل اللسان- وغير ذلـك عليهم.. فبدت الشخصيات مستلبة ومبهمة حينما سحبوا من لسانها كلامها ووضعوا له كلاما آخرا..الممثلة زهرة بدن المتالقة في هـذا العـرض أضفت حركاتها لرشيقة والعفوية على المشاهد مرونة بصرية تنتقل بنـا من اللفظ إلى الحركة، ومن البوح الصامت إلى النطق العلني، تـشعرك بالمفارقة في داخلها، وهي تمنحك رؤية شخصية مستلبة من قبـل تلـك القوى الضاغطة المبهمة والحاضرة. فكان الممثلان هما الـنص حينمـا وقف النص خجلا عند أعتاب بيوتنا، ولم أقل كان النص خائفا، مـن أن يصرح بالحقيقة كلها.. الممثل يحيى إبراهيم الذي أعجبت بتمثيلة وقدرته على التلون الجسدي والتعبيري، يمكنه أن يستغل هذه الموهبة في اعتماد طريقة المرونة الجسدية كأساس لطريقة فنية خاصة بـه ثـم يطورهـا لاحقاه، فلدية قدرة استثنائية وهو ما ينـسجم اليـوم وطبيعـة الممثـل الحديث..ولأنه مؤلف العرض المسرحي، وجد نفسه منغمراً في تجـسيد تفاصيله حد أنه يندمج فيه ولا يترك فاصلنا لنا للدخول معه في حوار.. مواهب من قبيل هذا النوع عليها أن لا تكتفي بما قدمته، وعلينا أن نركن تصوراتنا عن طبيعة طريقته عند مفردات عمل واحد،ما شاهدته مـن

مرونة جسدية وتعبيرية لزهرة بدن ويحيى إبراهيم، كان هو العرض المسرحي، وما عدا ذلك كان حكاية يمكن أن نتفق معها نختلف..

الديكور والإنارة

ثمة اشكالية كبيرة في هذه الميادين، مسرحنا يمتلك ثراثا في هذين الميدانين لا يمكن تجاهله، علينا أن نبدأ مما انتهت إليه التجارب السابقة، حيث كان الديكور يمزج بين الواقعية والفنية التجريدية، ولكنه كان يشغل خشبة المسرح، ويفهم جغرافيتها وأبعادها، ويسهم في تعميق فكرتها ويقرأ جابنها البيتي او المكاني حيث لغة المكان فيه تتحول إلى الاختزال عن جغرافية أوسع، كان الديكور لغة فنية عالية، يعتمد توازن اللوحة الفنية، ويؤدي منفعية العرض ووظائف النص..اليوم ونتيجة الأوضاع وشح المال لجأ البعض إلى الاقتصاد المخل، لا إلى الاقتصاد الشعري المكثف، ولأمر لا يتعلق بديكور واضاءة هذا العرض وحده – وليعذرني المعنيون– بل يخص الأعمال المسرحية الأخرى أيضاً، ومن هنا تأتي ملاحظاتي عامة... ديكور مكثف غير دال على الحرب، كان العرض بحاجة إلى ديكور مغرق بالتأثيث، نحن الذين عشناها الحروب، وفرّت الدولة كل ما يحتاجه الناس من سلع وكهرباء ومسرح كوميدي وعطايا وهدايا، كي تنسي الناس ما يجري هناك.. حتى قتلى الحروب كانوا يمنحون عطايا، وقتلى الفدائيين في فلسطين يمنحون الملايين... تجارة الحروب هذه تدفع للتأثيث لا للإقتصاد، الشح الجدلي يكمن في الفكر، في الرأي، في قول ما يخالف.. هذا هو جوهر أي ديكور وإنارة العروض التي تتعرض لأفعال وحكايات الحرب... وسيكون ثمة عودة لمثل هذه المسرحيات في تجاربنا القادمة كي نبررجدليا رفضنا لها.. ما تزال

السينما الألمانية تنتج أفلاماً عن فاشية هتلر،لا لتذكر النـــاس بفـــضائلة التافهة، فضائل صناعة الحروب، بل لتذكر المجتمعات الحديثة أن عهود الفاشية ليست طارئة، ويمكن إعادة إنتاجها من جديد، عندما تتوفر لهـــا الظروف ، لذلك سيكون الفن لها بالمرصاد، لا للتذكير بها، بل لفضحها وكشف مستوياتها التي لم تظهر أيام حدوثها..

٤- مشعلو الحرائق، أناس من بيننا

١

باستمرار يواصل المسرحيون العراقيون تدمير فكرة الإطمئنان من أن اي تغيير سياسي سيعقبه تغييرا في حياتهم اليومية، مسرحيون يسعون لتهديم القناعات القديمة من أن أي تحول سياسي سيعقبه تحولا في حياة الناس من هنا دأبوالنبش في ظواهر المجتمع، ليعيدوا تصوراتهم السابقة عن الوضع الحالي بالرغم من التغيير الظاهر في الحياة، فالأحلام التي دبجوها عن المستقبل اصطدمت بالقيم البالية، تلك التي تستند على الثقافة الموازية لثقافة الشخصية الأمية. اليوم على المسرحيين إعادة الروح النقدية للمسرح، ملبسين لها ثوب السخرية والهجاء والكوميديا الموجهة والفكاهة المرفهة التي تعيد للمشاهد روحه التي افقدت سماتها الحروب الطائفية كما ألغتها الحروب الأقليمية السابقة، فكلتا الحربين تصبان في بؤرة الاستبداد، وعلى المسرحيين مواصلة نهج التعرية والنقد.

هذا النص وهذه النغمة سبق وأن تعامل معها المخرج الكبير حيدر منعثر،وكان عرضه متميزا لجهة توصيل ثقافة الاعتراض لا ثقافة الاحتجاج،وقد أمتعنا المخرج يوم ذاك باستبطان حال المعترضين على الحروب وعلى أولئك الذين يدبجون سياسة التخريف الإعلامي لها.

ما يميز هذا العرض الذي اشاهده كأول عرض مسرحي لي بعد تسعة عشر عاماً،هو المحافظة على نغمة الإعتراض والنقد، وقد وفق لحد كبير في إيصال صورة عن طبيعة أولئك الذين يتحكمون بـ "المسرح- النص- العرض- التاليف- التمثيل- نحن إذن في عرض مسرحي عن المسرح العراقي السياسي، وليس في عرض لمسرحية كتبت منذ زمن

ينتمي جزء منها لماكس فريش وجزء آخر لحيدر منعثر وجـزء ثالـث لمعد ومخرج جديدين، ولن تتوقف مسالة الإحالة وتجديد العـرض مـا دامت المأساة العراقية قائمة على صناعة الزيف في تقديم العروض .

نحن لسنا في عرض مسرحي لشخصيات تمارس نوعا مـن الـدراما أمامنا، بقدر ما نحن إزاء حالات تمثلها الشخصيات،- كل الشخـصيات بلا أسماء بل بصفات:السيد، المصارع، السيدة،المخرج، المؤلف، الخادم ...الخ، لذلك لا ملامح معينة للشخصية بل كـل الملامـح للـصفة، ولا ميزات تمثيلية لشخصية الممثل بقدر ما تكون المميزات لشخصية الحال التي تجسدها تمثيلا الشخصية، لذلك علينا أن نلغي فكرة التمثيل الجسدي والتعبيري للشخصية ونذهب إلى تمثيل وتجسيد وعرض الأفكار، وهـي طريقة أصبحت اليوم وفق تقنية الجسد واحدة مـن منجـزات المـسرح المعاصرعالميا حيث اللغة غير المنطوقة قد أخذت دور اللغة المنطوقـة وتحول الجسد من أداة تعبير عن فكرة إلى اداة تجسيد للفكرة. هذا يقودنا إلى فكرة المخرج الذي بقي – حسب ما شاهدته ضمن سـياق التمثيـل للشخصية وليس التمثيل للفكرة- حين أمعـن فـي الملابـس وتزينهـا وهويتها، وأمعن في المكياج، وفي الإنارة والاكسسوار، كي يبني لنا بيتا مسرحيا واقعياً مقنعاً، في حين كان عليه أن يتوجه أساساً إلى الفكرة التي تلخصها جمل النص، من أن مشعلو الحراق هم مـن بيننـا، هـم مـن المتخفين الذين يسلكون كل الطرق للأختباء قد يأتون بأزياء رسـمية أو أزياءتخفي وجوههم أو حتى بلا أزياء عراة يمارسون كوميديا الإلهـاء التدميري لذلك لا ملابس لهم ولا أزياء ولا مكيـاج ولا حتـى رؤيـة بصرية.لكنهم يملأون المسرح بالرغم من إعلانة وإلغاء العرض وبالرغم من مطالبة المؤلف بحقوقه وزوجته بالحضور الممكيج الباهر.

٢

فكرة النص هي فكرة العرض،ومن هنا لا يوجد تفسير خارج هـذه الترسيمة،نحن في عرض هو نص يقرا أمامنا، وكنت أفضل لو جـرى العرض بطريقة القراءة التمثيلية لا وفق طريقة تمثيل القراءة النصية في حين أن الممثلين يقدمون لنا وصفة تتصل بحياتنا، ماذا يحدث لو قُدم لنا النص قراءة لوجدنا أنفسنا ممثلين للنص. عندئذ سينزل الممثلـون إلـى قاعة المشاهدين ويحكون لهم أن مشعلي الحراق هم من بيننا وعلينـا أن نبحث عنهم تحت ملابسنا لنجدهم، النص حميمي جدا بعلاقته اليومية مع المشاهد العراقي وقريب جدا من أسرةِ نومه وأفكاره، وعبثا نؤلف عنـه حكاية تبدو خلال العرض أنها مستعارة وتتحدث بملابسها عن مجتمـع آخر.

٣

تبدو العملية أننا بصدد تدمير المسرح هذا المكان الذي يرمز للبلد وما الناس الذين يعملون فيه إلا أولئك الفنانين الذين يسعون لإدخال البهجـة إلى المجتمع، يأتي المصارع والنادل فيدخلا عبوات البنـزين للمسـرح وسط ادعاءات عن حرائق سابقة أصاب أحدها بيت المؤلف، كل ما في المسرح\ المجتمع تحت رحمة مشعلي الحرائق الذين يـسلكون طريقـة ملتوية ليبقوا في المسرح بحجج المطر والنفاق والكذب على السيد الذي يخضع لاقولهم وادعاءاتهم الكاذبة بمدحه.. والمـسرح مكانـا يكتـسب جماليته من أنه يتشكل أمامنا بهيئات مختلفة خـلال تحريـك كواليـسه وصياغة وجود متحرك له.كما أن المسرح\ المجتمع يؤلف سياقا لصورة مدينة حديثة فالحرائق لا تحدث بالريف أو القرية بل في المدينة وهـذا يعني تدميرا لقيم الحضارة ممثلة بخشبة المسرح، وعلـى المخـرج أن

يعمق مثل هذه العلاقة بين نصه والمدينة، فالمسرح لم يعن يوما القرية أو الناس العاديين، لكنه يحتوي لصراعاتهم ويفلسف أفكارهم، وها نحن نرى على خسبتة وجهي قواه الصيانية التي تحافظ عليه، وقواه التدميرية التي تريد إحراقه، وعلينا أن نتفرج على مأساة الحداثة التي تصنع قوى تدميرها – المصارع والنادل- وتصنع قوى الصيانة أيضاً- السيد والسيدة والخادم- من أجل تصحيح مسارالمسرح\ المدينة لاحقاً..

ما يحدث على خشبة المسرح من نص مختزل رامز ليس في حواراته إشباعا لفكرة التدمير، ثمة ركض متعثرفي سياق الدراما التي توقفت أبعادها عند دخول المصارع، ثم توسعت قليلا بدخول النادل، دون أن نرى تكاتفا من قبل قوى الضد إلا في محور السيد والسيدة، وكنت أمني نفسي لو تنوعت المشاهد ولم تتكرر حتى يأتي المشهد الخامس فنجد تحولا نحو حسم الصراع، إن استغلال طيبة وسذاجة السيد من قبل المصارع والنادل ليست صيغة لدراما معاصرة وحديثة، فمثل هذه الأساليب قد عفى عليها الزمن العراقي، هناك عشرات الطرق الملتوية والحديثة والمعتمدة على أحدث التقنيات الحديثة في التحايل على السيد والسيدة وإدخال عبوات البنزين أو المتفجرات، وفي العراق لدينا خبرة القاعدة ومليشيات التدميرما يكفي لتدمير البلد\ المسرح دون الحاجة إلى افتعال الفقر وسوء التغذية وتأخر التعليم،ودخول السجون،فالحس الطبقي لا يعني امتهان التدمير، وإلا ما قيمة أن نأتي بنص كتب قبل نصف قرن ونطرحه على مجمعنا دون أن نتحسس بواقعية ما يحدث فنياً. كان النص ينتصر لقيم التدمير لقوى الظلم ولكن الطريقة التي كانت عليها مسرحية ماكس فريش غير الطريقة التي اعتمدها كاظم النصار وكريم شغيدل في العرض.. هذا الاختزال كتب كما لو كان بلاغاً عن نص نثري لحرائق ستحدث، أو قصيدة تنبئ عن حرائق كامنة في بنية

المسرح نفسه، وبالفعل جرنا الاختزال إلى تصورمن هذا النوع، من أن المسرح\ البلد قد قَبلَ دخول عبوات البنزين وقَبلَ أيضا مزاح المصارع وغباء السيد بقبول لمس فتيل القدحِ، ثم رواية كل ذلك على مائدة عشاء زاهية بمناديل الحرير والشمعدنات، ووسط الرغبة في إشعال الحريق بالمسرح\ المدينة تنمو حاسة الفكاهة السوداء لقد كتب النص بطريقة السخرية، وهي طريقة تلاءم اليوم حاجتنا الثقافية للكتابة والتمثيل لكن العرض كان بعيدا عن السخرية بل كان تراجيديا، في حين أن فن الإضحاك اعتمد على غباء السيد والسيدة بالرغم من أنهما شهدا موت المؤلف وساهما بدفنه،يبدو لنا من السياق العام للنص أن الجميع مشتركون في اشعال الحرائق: السيد والسيدة باحتكارهم المسرح وتعطيل العرض وإماته المؤلف وحرق بيته، والنادل والمصارع اللذان يوظفان قدراتهما لخدمة الشر ولكن لتدميرهما أيضا على ما اقترفا من جرائم، مثل هذه المأساة الدائرية تنطبق تماما على شرائح معينة خاصة تلك التي توغل في جرائمها فلا تجد فرصة لغير تدمير نفسها بالطريقة ذاتها، هل وصل الحال بنا إلى مثل هذه الدرامية السوداء نترك مسرحا – بلدا دون حماية ونعتمد على بنية التدمير الذاتي لكل شيء؟؟ ثمة سؤال مبهم سببه قصور وتركيز المشاهد على لعبة اتقن الطرفان اجادتها.

بقي أن أتحدث عن التمثيل، هذه الطاقة الضاجة بالحركة،وقد وجدت فيها امكانية أكبر من النص واضيق من تجسيد الفكرة حينما ذهب الممثلون باجسادهم وحركاتهم إلى أنفسهم كاشخاص وليس إلى النص كفكرة تروى بعد حدوث الكارثة.

في إخراج كاظم النصار وجدت أن العرض يسعى إلى سردية شعرية، بمعنى أن خطوط الطول والعرض لحركة الشخصيات واحدة، وتحقق أن قرأت النص المُخرج، فوجدت المخرج يحذف أية مشاهد فيها

درامية الفكاهة التي لو اعتمدها المخرج لوجدناه يذهب بنـــا للــسخرية مرة- المصارع والنادل- وللجدية مرة ثانية- السيد والسيدة- وللوسطية المبهمة بينهما مرة ثالثة - الخادم-. كل شخصية لها مساحة محددة مــن الفعل، ولكني وجدت أن كل الشخصيات تتحرك في المساحة نفــسها، لا بأس فمثقفونا في المسرح منقطعون عن التجديد، ترى مــن أيــن لهــم القدرة-غير الكفاءة الذاتية وهي كبيرة- لان يواكبــوا جديــد المــسرح العالمي؟،شخصيا ممتنا لقدراتهم وطماحهم في النهوض ثانية بالمــسرح العراقي، ولي الشرف أن أكون أحد مدمني مشاهدة عروض بناة مسرحنا العراقي الجديد..

٥- لعبة الرعية

ملاحظات على العرض المسرحي

ليوم ٢٩-٣-٢٠٠٩

١

لا يكتب التاريخ إلا المهمشين والرعية والثانويين ولن يكتبه السلاطين ولا مدونيهم الرسميين، ولا حتى ثقافتهم وأيديولوجيتهم وكتبهم.. لأن التاريخ تيارمن أفعال الممارسة البشرية ، ولذا فهو ليس صناعة إعلامية، تدبج مفرداته بطريقة قال: الرئيس، وحكى نائب الرئيس..

عندما تقرأ السوق تجد أن مظهره الخارجي عبارة عن حركة اقتصادية / سياسية تتم على هيئة بضائع ونقد وبائعين ومشترين، لكن جوهرالسوق الفعلي هو تلك الحياة الضاجة المتصلة بفعل العيش والعمل، التجارة والمدينة، فلسفة الدولة والإنتاج... وتذهب بعيدا عن السوق إلى الناس في حياتهم اليومية فتجدها ممثلة بايرادات ورؤوس الأموال والتجارة وطرق المواصلات والجيوش العاملة فيها، واللغات المختلفة التي تلصق على أغلفتها،" صنع في ..." ترى من يدون هذه وتلك غير الثانويين من الناس الذين يفهمون أبعادها ومنعطفاتها ويكتوون بنارها ويعيشون جنانها.. كل مفردة من هذه الحياة العريضة الواسعة هي شعيرة تاريخية ترسم مع غيرها لوحة ما عن طبيعة السلطة، وعمن يقررومن ينفذ.. التاريخ الفعلي هو نتاج لحركة الناس اليومية، وليس للقرارات الفوقية التي تصنعها هذه الشخصية أو تلك، وتعبر عنها هذه الفكرة أو تلك.. التاريخ يكتبه المنفذون له لأنهم يعيشونه عملياً.. من هنا أحببت هذا العرض الاحتفالي الذي يواصل تجارب عراقية سابقة لفنانينا

الكباربتجارب حديثة فوجدت أن العرض يحكي عن نظام استبدادي وعن مدينة وعن رعية مستلبة الإرادة لكنها في لحظة يقظة تقـــررأن تلعـــب دورا تاريخا وتجسده أمامنا، وتصنع عبره أفكارا حية عن إرادة الرعية إذا ما قررت..، العرض يؤكد حتذاء الجيل الجديد من الفنانين لقافة من سبقهم والسيرفي تطويرما أنجزوه فنياً.. ثمة تواريخ كثيرة تُكتـــب دون علمنا، فكيف إذا اختارالكاتب لها شخـــصية "حجـــا" وتراثـــه الـــشفاهي المفتوح؟ ليكون حكواتيا وشاهدا على ما يجري، ثم اختار لهـــا شـــباب شارع الزمن العراقي المفتوح على التجريـــب والعمـــل وحيـــل القـــول والممارسة، أعني بهم طلبة أكاديمية الفنون الجميلة؟.. في جوهر الأعياد واللعب تكمن عفوية وطرائق القول والحكي المختلفة، ولعبـــة الرعيـــة صورة من صور العيد العفوية المنطلقة اللسان والفعل والحركة، وهـــي صورة موثيولوجية عريقة في ثقافتنا وممارساتنا اليومية ولذلك، ستكون بالتمرين المستمر مادة شفاهية غنية مشبعة باليومي والمألوف ومغتنيـــة بالرمز والتأويل. فمثل هذه الممارسة/ اللعبة التي يمكن الإضافة إليها أو تنقيصها تكمن التجارب المفتوحة على الرؤية الاخراجيـــة والتمثيليـــة، خاصة وأنها تستبطن السخرية والفكاهة كأسلوبية مضمرة في مفرداتهـــا العميقة، فما فيها من احتمالات القول والفعل تفيض على زمن انتاجهـــا، وتمكننا ونحن نشاهدها من كتابة صفحات جديدة من تاريخنا المغمـــور، وهو ما حاول مخرج العرض المـــسرحي الـــدكتور ياســـين إســـماعيل الوصول بفريق عمله الشاب إليه..

٢

لماذا نعتمد الفكاهة الساخرة لعروضنا المسرحية الجديدة؟ قد يكون مثل هذا السؤال مجرد تنبيه إلى أن المرحلة التي يمر العراق بها لا تلائمها إلا السخرية للكشف عن ملابساتها وما تحتويه من شحنات درامية شعبية غائرة بأشكال بسيطة معبرة، أقول السخرية وأنا أقرأ عدداً من الروايات والقصص العراقية وقد استثمرت أساليب السخرية من فكاهة وضحك ونكتة ومفارقة وكاريكتورية، لمعاينة ما في القاع السفلي للمجتمع.. فالمأساة العراقية تستقرفي قاع السفلي للمجتمع الذي يحتله العامة، بينما من يصنع السخرية والفكاهة ويسوّقها بضاعة معلبة بالقرارات والفرمانات والتصريحات والفضائيات، يعيشون دائما خارج الزمن الشعبي، وخارج التاريخ، يعيشون في المدونات المعلنة، والإعلام وصحافة القرارات العليا.. البسطاء هم صناع المفارقة الساخرة التي نعيشها.. ومن هنا علينا أن نعيد تصوراتنا خارج الأساليب السابقة للسرد وللحوار، فالدرامية بُعدٌ غائرٌ في السخرية، لذلك أقول عن أهمية السخرية لفننا اليوم، ما قاله النقد سابقا عن أهمية التراجيديا لمصائر البشر وعن الكوميديا لحياة الأسرالبرجوازية في رغباتها ووضائفها ومنازعاتها.. نحن بأمس الحاجة للسخرية كي نعري جدليا القتلة والتدميرين والسرّاق والمفسدين ومن يقتات على دم الشعب..فالكاركتيرية الساخرة بحث دائم عن أعماق القاع الشعبي للإنسان الصغير،ونجدها تنفتح وتتغنتي بصخب ودرامية الشخصية العراقية كما أغتنت فنيا بالرسم، والرواية، والشعر، والموسيقى والفوتوغراف والمقال الصحفي، ثمة خطاب فني جديد يطل على ثقافتنا، يغيّر ليس من سياقات القول السابقة، بل ويستوعب أبعادا اجتماعية وفنية ما كنّا قادرين أسلوبيا على استيعابها قبل اليوم.. شخصياً أعتقد أن طرائق القول الفنية القديمة ما

عادت قادرة على استيعاب درامية ملايين الأطنان من قنابل إيران والأمريكان وجيوش الظلام والتكفيرين.. وعلينا أن نجد الأسلوبية الأكثر شعبية لاستيعاب إنعكاساتها وظلالها، ومن هنا تصبح السخرية التي تستبطن الواقع العراقي وما حدث فيه وعليه، طريقة معاصرة للتجديد..

٣

هذا العرض المسرحي الشيق يعتمد الكرنفالية منهجا فنيا ليصور بها حال مدينة مستلبة من قبل حاكم مستبد يتخذ أشكالاً من صور للتحكم بالرعية، فخصص المخرج أرضية شطرنجية- أسود وأبيض- دالة على اللعب بين الرعية والحاكم – تيمور لنك-. كي يستمر اللعب إلى نهاية العرض لابد من خطط تضعها الرعية للإنتصار، وها نحن نراهم يتجمعون ويقررون ويمارسون وجودهم فخططوا بذكاء للاستيلاء على مقدرات المدينة.. ولأن العمل غير مباشر، عادوا للتراث، فكان عليهم أن يخلقوا راوية لهم ومستمعين، في حين كان بإمكانهم أن يغيّبوا حكايتهم المعاصرة تحت دثار الحكاية القديمة، أو أن يغيّبوا الحكاية القديمة تحت عباءة الحكاية الجديدة، فالزمن الدرامي هنا جدلي منفتح، فالمربعات تتحكم بسير الحكاية، سواء أكانت قديمة أم جديدة... وإذا كان ثمة جحا واحد في التاريخ الشفاهي، فلدينا في مجتمعنا العراقي اليوم مئات من أمثال" جحا".. ومع ذلك لن يقف اختيارالرعية على أحد من هذه الصور، التي يمتلئ بها الشارع العراقي، بل ذهبوا إلى التراث، ومن هناك أعادوا إنتاج جحا العراقي المعاصر..

تكمن الدرامية الساخرة في مشهد الحشود المعترضة، وهي تبحث عن ذاتها بصياغات فنية حركية راكضة ومستقرة، مباشرة بخطابها

وغير مباشرة وقد استغرق هذا البحث فترة طويلة من العرض والتمارين كي يصلوا بنا إلى نقطة الحسم في ضرورة البحث عمن يمثلهم جدليا.. لأن الدرامية الساخرة لا يصنعها فرد ولا حتى مجموعة صغيرة من الناس حتى لو كانوا على هوى واحد، بل تصنعها المجموعة التي تنطلق من محليتها إلى عالمية الصورة، الموقف في هذا العرض هوما رأيناه في الإتفاق العشوائي على مظاهر السلب والنهب التي أعقبت سقوط الدكتاتورية يوم٩ نيسان ٢٠٠٣،عندما اتفقت قطاعات شعبية ومن مختلف المستويات والطوائف والانتماءات، على عمل مشهد درامي ساخر ملأ شوارع المدن العراقية وهم ينهبون مؤسسات الدولة والبيوت، فكان مفهوم الرعية المنتفضة يأخذ منحى دراميا فرديا بالرعم من جماغية المشاركين.. في هذا العرض نجد مفهوم الرعية هو الكتلة البشرية المختلفة الإنتماءات التي يحركها المخرج بذكاء على خشبة الواقع العراقي، سواء أكان الحاكم موجودا أم غائبا.. – و كنت أفضل لو أختفى الحاكم المستبد نهائياً من العرض، لكان العرض أكثر حرية وأشمل كوميدية، فالأقنعة تفعل فعلها بغياب القوى المهيمنة – .. من هنا نعتبر انتفاضة الرعية، ثورة من نوع البحث، ليس في كتب التراث عن شخصية تمثلهم، أعني شخصية جحا،بل عن شخصيتة تجمعهم تحت لافتة واحدة، وهو ما جعل العرض يزداد تشويقا عندما أصبحوا كلهم "جحا" ممثلا بشخصية واحد منهم فقط ، واختار زوجة له من بين نساء اتفقن على أن يكن تحت عباءتها.. ففي الجموع العراقية المحتشدة مليون جحا معاصر، بل وأكثر درامية من جحا التراثي.. من هنا وجدت أجزاء كبيرة من صورة جحا التراثي الساخر في سياق العمل الفني المقدم أمامنا، حين اعتمد المخرج تحريك المجموعات بطريقة التداخل والاختلاط والتنوع الجنسي، كأسلوب يعكس مدى الحاجة إلى الصوت

الجماعي المختلط، وفي الوقت نفسه ملأ بهـا مـساحة مقننـة ودقيقـة الحروف، بحيث كان الممثلون منـسجمين وغيـر محتـشدين عليهـا، فاستطاعوا أن يعبروا عن تضاعيف اللعبة برؤية جماعية تختزل حياتنا اليومية.. مـن هنـا لا أسـتطيع أن أشـيرلممثل دورجحـا أولممثلـة دورعطشانه بالأسم، لأن المخرج اختزل الجماعية بهما، وقـد شـاهدنا كيف تم اختيارهما بحيث كان اتفاقا مسبقا،لذلك فهما صـوت جمـاعي بطاقة الفرد.. الأمرعلى الضد من حال سارق ما بعينه وهـو يحمّـل عربته في ٩ نيسان ٢٠٠٣ أثاث دوائرالدولة أن أسميه باسمه أو انتمائه، أن الصورة التي أوصلها لنا كانت حالة فردية تدل على تشتت قطاعات سكان الأعماق السفلى، وعدم انضواؤهم تحت لافتة..

٤

بقي بخلاء الجاحظ كتابا يقرأ في كل الأزمنـة والتـواريخ، وبقيـت حكايات جحا حية متداولة ومادة للمسرح الاحتفالي والـساخر، وبقيـت أمتاع ومؤانسة التوحيدي مادة ثرة وغنية وهي تتحدث عن أنـاس مـن مختلف الأزمنة، وقل ذلك عن السير الشعبية وعن القـصص القديمـة، وسبب البقاء حية، هو أنها انطلقت من الخاص إلـى العـام،من البيئـة المحلية إلى البيئة العالمية، فجردت نفسها مـن الشخـصنة ومحدوديـة المكان والزمان والفكرة ،لتجمع في أحشائها مبدأ التشابه والاختلاف معا، ولذلك تستعير تلك الموروثات حكايات من محليات عالمية أخرى لتوسع من عبارتها ودلالاتها.. هكذا صاغ المسرح الملحمي هويتـه وجربـت الاحتفالية أداتها بلغـات وعـروض وكرنفـالات مختلفـة والأزيـاء، فالخصوصية المحلية لاتغتني إلا بخصوصيات لمحليات ، مـن هنـا لا

تكون الحكاية، بالرغم من محليتها محددة بزمن أو بفكرة ما، بقـدر مـا نعتبرها نصوصا مفتحة عل القراءة والتأويل..

ما أسقط عمل هذه المجموعة الرائعة بالمباشرة هـو حـصرمفهوم الإخراج بمبدأ أن تحكي المجموعات العراقية لنا حكاية ما يزال أوارهـا مستعرا، و نتائجها لم تحسم بعد، وصورتها لم تتضح كاملة ،مما يعنـي أن فنية الدراما الساخرة فيها ستصبح فقيرة لأنها اقتربـت مـن العـام الشائع وأبقتنا ضمن حدودها المنفتحة بالرغم من فردانية التنفيذ، فكلمـا اعتمدت الحكاية التخصيص كانت أقرب إلى أن تدخل أثـواب التـاريخ الواسعة، وكلما كانت مباشرة ومسماة بأحداث نعرفها ونستطيع أن نشير إليها حتى بالكلمات، كلما ضاقت عبارتها وقل فنّها، وهذا ما شاهدناه في النصف الثاني من العرض عندما سارع المخرج، وبطريقة غير مقنعة، على البوح المباشربكل ما يعنيه العـرض مـن (جحويـة ودكتاتوريـة عراقية) ضيقة وكوميديا عامة ساخرة.في حين كان القـسم الأول مـن العرض، وقبل أن تختار المجموعة جحا، جميلا، ومتقنا، كانت حركـة هذا الجزء من العرض مثلة بالخطوط المتكسرة المتعرجة الذاهبة صعودا ونزولا على مربعات الشطرنج وعند مسارات الحدث، عاكسة صـورة حسية للبحث عن هوية عامة للعرض ومبشرة بطاقة من الخيـال لمـا سيكون عليه الواقع، تلك الصورة الباحثة عن صوتها ولونهـا حداثويـة بامتياز وكأنها ترسم لنا لوحة يشترك الجميع في وضع الألوان عليهـا، ولكن ما أن تستقر الصورة على تقديم أفكار عن سندباد ينقذ المجموعـة ثانية حتى يسقط العرص بالتبسيطية..

إن المدينة التي يحكمها الدكاتور الدموي في العرض، هي بغداد، هذا ما أفصحت عنه الصور الكلامية العديدة، ولكن ليست كل مـا يخـص

صورة الدكتور هي صورة النظم السابق، بل بقيت الصورة غائمة ومبهمة، مما سهل على المخرج أن يخترق الصورة الكلية لمفهوم العرض ويحصرها في البحث من جديد لسفين وسندباد تنقذ الرعية من تيهها..فبغداد هي البعد الغامض في العرض بالرغم من أن أية دراما لا تشخص مكانها تضعف شحناتها العبيرية واللغوية..

الديكور والإضاءة

ترتبط الأعمال الإحتفالية بمبدأين فنيين مهمين هما: سعة المساحة، وسرعة الحركة.. فهذه المفردات من خصائص المدينة التي تفرض شكل احتفاليتها الشعبية بطريقة السعة والحركة السريعة، لأن مشاهد العروض الاحتفالية عندما يدخل فعل المشاهد يستطيع أن يحصل على الكثير من معنى وهوية العرض، من هنا لا يكون في العرض حكاية واحدة ولا طريقة أداء واحدة، كل ذلك تفعله الإنارة التي تحجب وتُظهر، والديكور الذي يتسع ويضيق تبعا لتطور المشهدية.. في هذا العرض وقفنا على الكثير من مفردات النجاح، فالمدينة كائنة في أحشاء العرض وليس صالة مسرح محاط باسيجة العلبة والمشاهدين وقد أحسن المخرج عندما جعل المشاهدين متقابلين، وبينهما تجري الأحداث وكأننا جزء من جمهور وممثلين نتحاور ونقترب ونفترق أنه جو ومساحة المدينة..شخصيا أعتبر هذه المفردات من مقومات أي عرض ناجح، كان الديكور هو الأكثر حضورا في رؤيتنا للعرض فقد استغل بكثافة شعرية متميزة ونفذ بدقة تصميمية متقنة بالرغم من ضعف دور الستائر وصغرها،أما الإنارة الفيضية منها والمركزة فقد جارت متطلبات عرض سريع الحركة متحول الكتل ومصمم بطريقة الاستعراض، أستطيع القول ثمة تكافؤ

نشهدة في تقنيات المسرح العراقي بين مفرداته، وهذا ما يجعلنا نطمـئن إلى أن سياقات العمل الفني بخير..

٥

يعلن هؤاء الشباب وبكل بساطة أنهم يتعاملون مع لغة جديدة، لغة ما بعد الطوفان العراقي الدموي وعليهم أن يستمروا بالزخم نفسه، فـنحن بحاجة إلى آليات هذا الصوت الجماعي، ولكثافـة نغمتـه الاحتجاجيـة فالمدينة وهي حاضنة المسرح، لا تستيقظ إلا على أصوات الشباب الجدد القادرين بالفعل على إيقاظ شوارعها وأسـواقها ومدارسـها ومنهاجهـا. ورؤيتها وهي تنفض غبار المعارك، ويكفينا ألا نكون في خانمة فلان أو علان، المسألة الجوهرية الكاملة ألا يكتمل النشيد الوطني بعازفين قلة...

٦- مسرحية "مينا" خطاب ثقافي

مشاهدة للعرض المقدم يوم ١٥-٣-٢٠٠٩

١

تحمل القضية الكردية في أحشائها صوراً مرعبة للظلم والقهر والعسف، قد يبدو الأمربالنسبة لنا نحن العرب جزءا من محنة شعب كامل، لكنها بالنسبة لهم تعبرعن تصور قاسٍ لمهمة تكفل بها الشيطان لإلغاء شعب كامل من الوجود.. ولذلك، مهما كتبوا وقالوا وعملوا في هذا السياق، يبقى المشهد بحاجة دائما إلى نشيد آخر يكمل بعض جمله الناقصة. ثمة غرابة مشهدية نراها ونحن نتجول في السليمانية أو أربيل، أن أصحاب الشروالات قد قلوا تدريجيا، وتحول معظمهم إلى ارتداء البذلة الحديثة، وكأن اللباس الكردي الذي كان يملأ المشهد في الشارع، مرتبط بالمشهد السياسي الذي كانت هويته مقموعة، وبعد أن حصل عليها بنضاله تغير المشهد ليصبح موحدا مع المشهد العراقي في اللباس وفي الخطاب، وكأن القضية قد باتت في موقع ما خلفهم..أن ظاهرة الأبناء المغايرين للآباء تتجلى في الشارع الكردي الحديث، حيث يعمل الأبناء حاليا في مجالات التقنية والفندقة والسياحة والدراسة والصحافة والترجمة والبنوك والمؤسسات، بينما الآباء يستمتعون بالمشهد اليومي الذي يكررون حكايته عن نضالهم، وهم يدخنون (الناركيلة) أو يحتسون قدح الشاي. العرض المسرحي الشيق الذي قدمه مسرح سالار يتحدث عن هذه الظاهرة: ظاهرة حكاية الأباء عما مضى للأبناء، وأنا أشاهد العرض التفت بين آونة وأخرى لجمهور المسرحية الكبير، لم أجد في

القاعة إلا قلة من كبار السن، بينما احتلت أجيال الشباب معظم المقاعد،جاءوا ليستمعوا للحكاية التي صاغها آباؤهم عن جزء مما هم فيه الآن. الحكاية هذه المرة تأتي متأخرة، في حين يتطلع الشباب لمشاهدتها على المسرح كرواية مضت وليس كواقع يمكن تكراره.

لذا كانت زيارتي لكردستان بدعوى من فرقة سالار لمشاهد عرض مسرحية "مينا" للفنان الكبير أحمد سالار،ومن إخراج الفنان الدؤوب أرسلان درويش، وأنا محمل بنشيد ذاتي عما سوف أشاهده في الشارع الكردي من مظاهر جديدة، فمدينة السليمانية تتحرك يوميا عن مواقعها القديمة وتسير بناسها واقتصدها وثقافتها نحو المدينة الحديثة، كل هذا المشهد الضاج بالحركة سيجد صداه في أية فعالية ثقافية، ومنها هذه المسرحية.. وعلى مدى أربعة أيام تابعت ما استطعت من تمارين وعروض هذه المسرحية ذات الخطاب المونودرامي الصاخب، على مسرح اتحاد نساء كردستان، وفي لجة الاهتمام ترتسم أمامي الصورة الكبيرة لتلك الجموع المهاجرة عبر الجبال والوديان أيام الأنفال سيئة الصيت، وللصدفة كنت قد شاهدت بأم عيني جزءا من هذه المأساة في الثمانينات، ونحن نسافر لكردستان هرباً من ملاحقة جراد السلطة.هذه الجموع تعود المسرحية بها لمواطنها القديمة، لتلبسهم الرداء الوطني القديم، وتبقيهم في لغة الماضي، أملا في أن ينتبه الجيل الجديد من المشاهدين لما كان عليه آباؤهم كي يصوغوا خطابا جديدا يتحدث عن الأنفال بطريقة مختلفة ويلقون به في الشارع نفسه الذي كان يسير فيه الآباء متزامنا مع تحديث المدينة والرؤية الفنية.، نحن في سياق تجربة غنية قد تكون المسرحية علامة ضوء تؤشر لها، لكن أعماقها تتعامل مع مواقف أبعد بكثير من الخطاب المباشر الذي يقوله العرض المسرحي.

تتعامل مع الرغبة في تغيير خطاب الأمس.وهذا ما لمسته من المزاوجة بين قضية سجناء قتلوا في سجن بصحراء عراقية، وقضية مينـا التـي تخرج هنا عن رمزيتها الفردية لتصبح قضضية وطنية يحمل خطابهـا صوت الشباب القادم، ولذلك لم يظهرها المخرج امرأة أو كتلة من لحـم النساء بل كيانا متحركا بين نافذة ومسرح، بـين رداء حلمـي وآخـر شعبي،بين لغة في الحب واخرى في الأمل، وقد وفق الإخاج بهـا كمـا كانت الممثلة صوتا لأيام مسرح كردستان القادمة.

في إطار الإعلام الثقافي للشعب الكردي نجد خطاب الثقافة هو الوجه الأغنى لخطابهم السياسي للعالم، بعد أن بقي خطابهم الـسياسي أحاديـا وضمن إطار قديم ومباشر، ففي الخطاب الثقافي الكردي نلمـح وجهـا آخرا للحوار؛ يقوم على تقديم الظاهرة السياسية ضمن أبعادهـا الفنيـة، ويتشكل الخطاب الفني تعبيريا من أدوات فنية وفكرية جديدة قلما يلجـأ إليها الخطاب السياسي المعاصر، خاصةعندما يقدمون قضاياهم للعـالم مثل: الأنفال أو حلبجة. هذا الخطاب يقوم على متكئات ثلاثة: المدينـة- النص الجديد- الفنية. وأعني بالمدينة لأنها حاضنة المـسرح، وأعنـي بالنص، كي لا يكون كله عن الماضي، وأعني بالفنية، مواكبة تطورات فنون العرض المسرحي الحديثة.

الفنان الكبير أحمد سالار، لمعتق في خميرة الفن المسرحي الكردي، والأستاذ حالياً، والتلميذ سابقا لأساتذة المسرح العراقـي.. يقـدم خـلال فرقته "مسرح سالار" صورة فنية متقدمة لهذا الخطاب، بل ويكاد يشترك وخطاب مؤسسة سردم التي يقودها الشاعر شيركو بيكه س في تأسـيس نوع من الحوار المغاير للخطاب السياسي الكردي في مجـالي الإعـلام والثقافة..الفنان أحمد سالاروهو يعد ويقـدم ويمثـل مـسرحية "مينـا"

ويخرجها في السليمانية الفنان أرسلان درويش يقدمان في الوقت نفسه تصوراً عن قدرات الفنان الكردي في فهم جدلية المشروع الثقافي المعاصر، لاهتافات، ولا رايات بيض أو صفر أو حمر،ولا مظاهرات، ولا كتابات على الحائط ، بل صياغة وجودية لحقيقة كائن حي سجن وتعذب وفقد أصدقاءه المسجونين معه بقضاية الأنفال فاستذكرهم شعريا بصورة حبيبته الغائبة "مينا" التي تحضر حلما وواقعا على خشبة المسرح لتملأ كيانات تعبيرية خفية في النفس وفي اللغة، هذه الحبيبة مزيج من الذاكرة والفعل، تتداخل صورها بصور السجناء الأربعة .

يقدم العرض على مسرح امتلأت مساحته الداخلية بديكور جميل يمثل الصحراء بلونها ورمالها وعلى جدرانها الأربعة- الجدار الرابع يمثله الجمهور- كتبت السجناء لغاتهم وأدعيتهم وأناشيدهم وأمنياتهم وما سوف يكون عليه وطنهم، وبلغة شفافة- لخصت لي المسرحية مرات عديدة: مرة من قبل الفنان أحمد سالار ومرة أخرى من قبل الفنان ارسلان ومرة ثالثة من قبل الكاتب محي الدين زنكنة ومرة رابعة من أحاديث متفرقة مع فناني الفرقة- لذلك كنت قريباً من لغتها المنطوقة، منغمراً في لغتها التشكيلية والفنية وعارفا قدراستطاعتي لغة المسرخح الفنية. فأنا في حميمية عرض يتحدث عن الأنفال، ولكني أجد نفسي خارج العرض أسير في الشارع بمدينة متحركة وتحت باضواء متغيرة مصحوبة بأصوات قل فيها الصخب، المسرحية منودراما يؤديها الفنان أحمد سالار، خبرة وحضورا، لكن الإخراج كسر قاعدة الممثل الواحد، والصوت الواحد،ليشرك"مينا" حبيبة ورمزاللوطن ويشرك مجموعة أطفال يحملون" الفزاعات" وهم مختون وراء رمزيتها، ووسط تداخل الأصوات نستمع إلى نداء الصحراء ورمالها بصوت أحمد سالار نفسه

الذي يعيدسجناء القتلى إلينا صورا وأقولا وحركات، إنه هنــا – علــى المسرح– يروي، بينما كان هناك – في السجن – يعيش ، والحكاية تكبر عندما ينتهي العرض حينما أصبحت المسرحية صــوت القاعــة التــي احتضنت الممثلين والعاملين لأكثر من ساعة تحية.

٣

المشهد الأكثر حضورا في هذا العرض بالنسبة لي هو دور الفن في حياة الشعب الكردي، ولمرات سابقة وجدت أن الشارع الكردي يقيم لمثل هذه الفعاليات أهمية توازي إن لم تتجاوز الخطاب الــسياسي، وعنــدما يندمج الخطابان في سياقات الفنية، تشعر أن الفنان الكردي بحاجة إلــى المزيد من الالتحام بالتجارب العالمية والمشاركات الدولية والنهــل مــن حداثة العروض، لا سيما وأن الفنان الكردي قد كسر التقاليد التي تحول دون انطلاقة جسده ولغته وفنه، للحرية التي يتعامل بها مع الأشياء، هذه الفسحة تفرض على الفنان الكردي أن يستغلها، فهــي النافــذة الأكثــر حميمية لرؤية ما يحدث في عالم العروض المسرحية. ولكن ليست كــل الأصوات تُسمع من قبل المعنيين في المؤسسات الكردية الرسمية، لقــد اطلعت على مواقف مجهضة للفن عندما تصبح العملية الفنيــة بحــوزة سياسي لم يشاهد عرضا مسرحياً، ومن هنا، وبالرغم من كل المعوقات، قدم العرض تصورا عن حاجة الخطاب الفني إلى توسيع دائرته، ليخرج إلى المهرجانات العربية والعالمية، أوأن يخلق هو فعالياته، فما فيه مــن قدرات كبيرة جدير بأن يرى العالم حضوره الفني.

٤

ساتحدث عن الإخراج والتمثيل بما يكفل استمرارية التعامل المتجـــدد مع الممثلين، لقد عمد أرسلان مخرج المسرحية إلى التركيب، تركيـــب المشاهد وتداخلها، ليعطي صورة تمزج بين ماضي السجين وحاضـــره هذا التعامد الزمني صحبه تعامدا مكانياً، أداه أحمد سالار بروحية شـــابة وبحركة ضاجة أشعرنا بأنه كبير في السن وشاب حيوي فـــي الرؤيـــة ،بدت ملامحه الصوتية متتابعة مع تلوينات المشاهد،وكأنه يقـــرأ زمـــن المشاهد الذي يرى "الآن" حكاية عما جرى. ثم تـضفي علـــى الحركـــة المتعامدة الفنانة ممثلة "مينا" – الشابة والمتألقة- هدوءا عميقا بـــصوتها الآتي من أعماق زمنن، فقد كانت وحدها لغة في التركيب. نقطة اخرى في التمثيل، لقد ملأ احمد سالار المسرح بخطـــوط طولـــه وعرضـــه، وأشعرنا بما كان السجناء يفعلونه، وحكى مباشرة مع الجمهور، واقترب كثيرا من قراءة قصيدته الفنية. لا شك أن ارسلان كان أكثر صخبا وانا اشاهده يملأ وريقاته بملاحظات عن العرض، سينقلها معه إلى بيـــروت، ربما تعد خطوة للإنتشار.

بالطبع ثمة موسيقى مرافقة، جيدة ومعبرة الصخب فيها قليل، كنـــت أمني نفسي لو تلاءمت مع بيئة الصحراء، هذا الناي الـــشجي وصـــوت الربابة، كي يكتمل المشهد البصري مع المشهد الصوتي، وكنـــت أمنـــي نفسي بإنارة أما فيضية او داكنة، ومن عاش في الـــسجون الإنفراديـــة يعرفجيدا، أنه إما أن يكون في ليل دائم أو في نهار دائمـــن وعنـــدما لا يملك ساعة يرى فيها الوقت تكون الساعة البايلوجية دليلا. المسرح ليس واقعا يعاد تشكيله فنيا بل هو طريقة لفهم أنفسنا في مراحل مفصلية من حياة مجتمعتنا..

٧- الحكاية بالحركة

تأثير المسرح الياباني في الحداثة

١

أتيح لي خلال يومين أن أشـــاهد عرضـــاً " لفرقـــة صـــحراء ٩٣ " البلجيكية مع المخرجة اليابانية " ميناكو سيكي" وهي راقصة ومخرجـــة عروض مسرح الحركة تعمل وتقيم في برلين. جاءت ميناكو سيكي إلى الغرب مع التيار الأول لفن البوتو،فأسست مع فريق عمل من جنـــسيات مختلفة فريق عمل فني يتخذ من ألمانيا مكاناً لعمله. والبوتـــو أســـلوب مسرحي حركي يعتمد الجسد والإيماءة والبعد الروحي الداخلي، أنه أشبه بالصلاة عن طريق تحركة لروح كوني مقرها الجـــسد. أســـس فـــن " البوتو" في أول عهده الفنان الياباني " أجيكاتا" توفي عـــام ١٩٨٦. وتـــم تطويره تقنينا وفنيا بعيد خسارة اليابان في الحرب العالمية الثانية، بعـــد أن وجدوا فيه تفهما لمشاعر اليابانيين تجاه ما فعلته الحـــرب بأبنـــائهم. فاستوعبوا من خلاله غضب الجسد وتطلعات الروح. تلك الخسارة التي أثارت ردود فعل عنيفة في أوساط المتقفين اليابانيين، واعتبـــرت نقطـــة تحول للثقافة اليابانية بين أن يبقوا تابعين لثقافتهم الشرقية القديمة القائمة على طقوس ومثيولوجيا الروح ، أم التحول نحو الغرب بكل ما تعنيـــه هذه المفردة من انسلاخ عن مورثهم؟ وكانت الإجابة جذرية عندما وجد المثقفون اليابانيون أنفسهم في صيرورة جديدة بعد هزيمتهم في الحـــرب العالمية الثانية، لأن يحولوا ذلك الموروث إلى ثورة فنية جديدة من خلال البحث في مكوناته أولا، ومن ثم خضوعه لتقنيات حديثة ثانيا ، ثم فـــي إيجاد فريق عمل فني يجيد التعامل مع الحركة الداخلية والخارجية ثالثا..

وكان هدف " أجيكاتا" هو معاقبة الأمريكان واليابانيين وأوربا على ما فعلوه بأبناء وطنها،عبر علاقة التصاهر والتنافر بين ثقافتين : الشرقية المستلبة من قبل قوى أجنبية ثم الممتلكة لتراث غني والثقافة الغربية الباحثة عن الجديد في القديم والمتطلعة لمهمات تحديث الرؤية الفنية.وقد فعلت اليابان بفنها كما فعلت باقتصادها وبنية مجتمعها المدني وسياستها.فـ" أجيكاتا" يرى أن التصاهر بين الثقافتين ينتج عنه وحدة فكرية يمكن أن تكون مناقضة لكل أشكال العنف في العالم. لذلك وهو ينشئ هذا الأسلوب من التعبير بالحركة تنبه إلى ما تمنحه التعبيرية الألمانية التي كانت ردة فعل جوهرية على العنف النازي، وخاصة في مسرح آرتو متجذرة في الطقوس اليابانية القديمة فعمل منها ترسيمة أسلوبية – حركية قادرة على أن توصل معان كثيرة من خلال الحركة. و يلتقي منحى البوتو يلقى في ما قدمه البولندي جروتفسكي من رؤية تعتمد على الطاقة الروحية للجسد متحديا اللغة المنطوقة بأن تأتي بما يختزنه الجسد من قوة. هذان الأسلوبان أسلوب البوتو وأسلوب التعبيرية الألمانية – البولندية يجدان في مسرح اليوم قبولاً ليس لأنهما يتلاءمان واتجاهات الشباب والمسرح الفقير وقابلية الجسد بعد أن دخلت الرياضة كل مفاصل العملية الفنية، وإنما لأن الروح المفتقدة في الفن وجدت مساربها سالكة للدخول إلى الإنسان الغربي عن طريق الفن. ربما نجد ذلك واضحا في الفنون التشكيلية التي لا نجدها خالية من تأثيرات الشرق، كل الشرق. لما يمتلكه الفن الشرقي القديم من قيم روحية – مادية غاية في الجمال. الأمر نفسه نجده في فنون الأزياء، عندما غزت الموضة الهندية والشرق أسيوية دور الأزياء الأوربية. واليوم يجري الإنتباه إلى فنون الحركة والرسم المعسكر الشرقي السابق الذي وجد

فيه عدد من منتجي اللوحات في الغرب رؤية تجمع بين الحفاظ على القيمة الإنسانية، والقوة العبيرية الفنية التي تتلاءم ومنحى السوق. الأمر نفسه يتعمق كثيرا في فنون المسرح، فما أسسه أرتو وجروتفسكي وما يرخولد وبيتر بروك وغيره يجد له حضور في أعمال الكثيرين التجريبيين وغير التجريبيين، هناك في الشرق وهنا في أوربا- المسرح التجريبي.

II

في ضوء ذلك إستقدمت فرقة صحراء ٩٣ المخرجة والراقصة اليابانية " ميناكو سيكي" التي تعمل حاليا في برلين والمختصة بمسرح "البوتو"، كنا قد قرأنا عن هذا المسرح الكثير في مجلاتنا العربية، ولكن لم نشاهد له عملاً يتعامل مع مفرداته الفنية، إلاّ مؤخراً عندما عرضت المخرجة فنها من خلال إثنا عشر ممثلاً توزعوا على فضاء مقهى الأوبرا في أنتوربن البلجيكية. ولمدة ساعة وربع قدمت المخرجة اثنتي عشرة حالة جسدية وحركية، أداها ممثلون يتدربون في معاهد بلجيكية هي جزء من مناخ مسرحية رأس المملوك جابر.التي يقدمها حازم كمال الدين، وهناك أجزاء من هذه المسرحية ستكون منطوقة بينما القسم الذي شاهدناه منها هو ما يخص الحركة. بمعنى أن العمل الحديث في المسرح يعتمد بنية الأجزاء منفصلة أول الأمر ثم يجري تجميعها لاحقا وفق سياق إخراجي معين. ولذلك لا يحضر كل الممثلين كل التمارين ولا كل التدريبات إلا في المراحل الأخيرة قبل العرض. هذا ما شاهدته في عدد من المسرحيات الهولندية أثناء التمارين. منها مسرحية عبور المحيط لبرشت.

هذا العمل الفني يتم تقديمه- كجنرال بروفة- إستعدادا لتقديم مسرحية سعد الله ونوس " حكاية المملوك جابر" بعد أن تـم إعـدادها بعنـوان " البطيخة" أي الرأس. معد المسرحية ومترجمها ومخرجها الفنان حـازم كمال الدين أعتمد لإخراجه للمسرحية أسلوبين يجتمعان معا في إطـار تعميق فن " الحكي" الذي هو عماد الحكاية العربية. هما: أسلوب الحوار بالكلام، وأسلوب تجسيد الحكاية عيانياً من خلال سرد لأحداثها حركيـاً. والموضوع كله يتركز في فن" الحكي" وهو الثيمة المطلقة التي بقيـت تشد شهريار طوال ألف ليلة وليلة لسماع حكايات- أفعـال- شـهرزاد وأسلوب تقديمها حركياً معتمدةً اللسان والجسد من خلال فعـل الحركـة الداخلية والخارجية التي تجمع بين الإيماءة والفعـل اللفظـي. و دالـة الحكاية في الثقافة العربية هي " اللغة المحكية" وليست لغـة القـواميس والنحو والتصريف . وكل الثقافات الحية لا تعتمد في سياقاتها المعرفيـة غير الحكي بلغة فصحى. وهذا ما يجعل فن" الحكي" في الأدب العربـي مادة مستقلة لوحدها حملت رؤى فنية مختزنة لدراما إجتماعيـة تـتلاءم وسياق بنية المجتمع العربي.

قد يستغرب البعض عن الكيفية التي يعمل بها المسرح الحديث، فنحن شاهدنا عن طريق الحركة الجسدية مسرحية رأس المملوك جابر في فهم خاص بها، وهناك إلى جوارها ومتداخلة معها المسرحية نفسها في إطار من المزج الفني بين الحركة والكلام.ويستطيع أي مخرج آخر أن يقـدم المسرحية بطريقة فنية جديدة. فما عاد أسلوب الإخراج معتمداًعلى بنيـة العلاقة بين ما نشاهده أمامنا من أفعال وحكاية ، بل قـد يكـون هنـاك تجريد كامل للشخصيات وتقديمهم لعباً كاركتورية، ولكن ما يصل إلينا هو دراما بطريقة فنية جديدة.

III

عماد أسلوب ميناكو سيكي هو المعايشة الداخلية للحدث. وتجسيد العلاقة بين الروح والجسد مادياً من خلال الحركة. فالقوة الكامنة في الداخل تستجيب أحياناً لفعل كوني خارجي، قد يكون في هذا جزء من الطقوس القديمة التي تربط بين الجسد والنجوم، وقد لا يكون إلاّ مجرد ردود أفعال تنعكس داخلياً عندما تمارس قوى خارجية على الجسد ضغوطاً ما، فتفرز حركات وأشكالاً تبدو بصرياً وفنياً أنها نابعة من تكوينات الجسد الداخلية. ثمت تكوين في داخل الجسد لا يمتلئ إلا متى ما تزاوجت في التعبير عنه قوتان: قوة الروح التي يمتلئ بها الجسد وهي طاقة كبيرة محسوسة ومرئية،وقوة كونية خارجية تكمن في الفضاء أو في المجتمع. ولذلك تقول المخرجة الراقصة: "إن الرقص في عملي هو أن يتم تحريك ما في داخلي عن طريق قوة كونية" ولكن كيف تُستحضر مثل هذه القوة الكونية؟

V١

يبتدئ العرض الذي شاهدناه بموسيقى كونية أشبه ما تكون بموسيقى أفلام النجوم والفضاء لينبهنا أننا في حضرة فعل كوني، وما أن سمعناها حتى بدأنا ندخل في متاهة روحية عليا. تبدأ الموسيقى الآن لتمارس فعلها السمعي علينا، فتدخلنا في إطار من التأمل الحر، وفي اللحظة نفسها تغرقنا الموسيقى بالصوت والفعل. يدخل الممثلون بعد فترة مكياج طويلة، في تتابع بحركات بطيئة كما لو كانوا خارجين لتوهم من أعماق الأرض. وفجأة تشعر أنك أمام لوحة لرسام سريالي تتداخل فيها أشباح مطلية الأجساد والوجوه ناهضة من باطن الأرض لتمتزج مع قوى

كونية من خلال الموسيقى لتريك أن الحياة ليست لساناً صائتاً كما عودنا المسرح التقليدي، ولا هو حكاية أرضية مفرداتها المجتمع فقط، بل هي حركة تتقاطع مع اللسان والمجتمع من خلال الجسد والروح - كل الفلاسفة العرب كانوا موسيقيين تقريباً-.فاللسان دائما سلبي عندما يتحمل كل مفردات المسرح، إما الحركة فإيجابية فاعلة لأنها مشبعة بلغة بصرية وجسدية يتقبلها الجميع. هذه السلبية اللسانية تعوض الآن بالفعل الجسدي، الذي يعتمد على حركة الأيدي والوجه والجسد الممتلئ بالطاقة الداخلية والمنعكسة الآن بحركات خارجية مرئية ، هي جزء من فاعلية القول الحركي . وعلينا كي نتأمل المشهد المتصل الذي تم في أول الأمر عندما قدمت المخرجة كل شخص نفسه بحركاته ممثلا لنموذج حياتي ما. وبعد أن ينتهي الممثلون من تقديم أنفسهم فرادى، نشاهد بعد ذلك مشهداً ممتلئاً بالحركة الجماعية المتداخلة بين الممثلين دون أن يحتك أحد بالآخر، والتي تفرز تمايز ممثل عن آخر في تركيبة جسدية خاصة بالفعل الذي يقصده. ومن خلال الحركة الجماعية المنسجمة مع إيقاع الصوت الموسيقي لهم، نكون صورة عما يحدث على أرضنا من قسر وظلم واضطهاد وقوة غاشمة وبحث عن الحرية. ومع تأملنا الحر للحركات ودلالاتها البصرية. تتسع الحركة الجماعية التي تشغل الآن دائرة وسط القاعة، بعد أن أحتل كل ممثل فيها زاوية من زواياها مصوبا نظرة لنا، أو موجها خطابه الحركي للمارة الذين تجمعوا ليشاهدوا ورشة عمل فقيرة من أي ديكور. لكنها ممتلئة بأجساد تتحرك بسياق جمالي حر ومتقن. هذه الفاعلية الحرة بين جمهور في القاعة وآخر خارج القاعة كن مقصوداً فالمسرح الحديث يرفض العلب المسرحية ويفضل الفضاء عليها. ليس لأي ممثل أن يكون منطلقا دون

رابط حقيقي مع الصوت الداخلي له ومع الموسيقى الخارجية. هذه الروحية المتألقة في باحة صغيرة، رسمت لنا مشاهد تعبيرية عن الحرب والسلم، عن الموت والحياة، عن الفرح والأمل، عن البعد والقرب، عن القتل الجماعي وعن الجوع، عن التعاون والرفض، عن الجريمة وعن الإستغلال. وقد يبدو أن العرض مسيس بفعل ما حدث لليابان، ولعالم اليوم أيضاً، وهذا جزء من فاعليته وأهدافه، لكنه ممتلئ بالفنية.أن هذا المسرح ينادي بالحرية الداخلية للروح وللجسد، من خلال حرية أكبر للإنسان في مجتمعه وفي أعماله.

في العرض الذي شاهدناه كان ثمت إيقاع جسدي محلق بالفضاء: هناك ارتباط فعلي بين الجسد والفضاء المرتفع، كل الأعين متجهة إلى الأعلى وكأن ثمت حوار مع السماء، العيون الباحثة في فضاء المكان عن ما تتعلق به أو تمنحه للمشاهد من دهشة بصرية هي واحدة من حركات ترتفع بالجسد عن حشائش الواقع وسحلياته وأوساخه العامة، إلى سماء نقية تطير فيها الروح والجسد. ولتبحث من خلال التحليق عن بقعة صافية خالية من المساوئ الإجتماعية والحروب. لا نجد في العرض مثل هذا الإرتباط بين الجسد والأرض إذ لم تكن هناك حركة فنية للقدمين، كل الحركات تنتهي عند الساقين وتنمو متصاعدة للصدر ومن ثم الوجه واليدين. لعل الروح هي التي تشد الجسد إلى الأعلى باحثة عن فسحة لا حروب فيها ومن ثم. لتؤسس لعلاقة مرتبطة بالمطلق، وهي العلاقة التي تشد الجسد وترفعه من أرض الحروب والأمراض والظلم، إلى منطقة بيضاء نقية كما يعتقد مؤسسو فن البوتو بعد حروب يابانية مدمرة على الأرض. وكأنها تؤكد ثانية أن حلول المشكلات يتم من خلال التحرر من جاذبية الأرض وأفعال البشر السيئين.. هذا الربط بين

الأرضي والعلوي هو نداء الجسد الداخلي لله، خيث أن الفعل يتوجه رأساً من داخل الجسد معبراً عنه بحركات الوجه والأيدي والرأس وأجزاء من الجسد مطلية بمسوح رهبانية – دينية تؤدى بحالات تقترب من الصوفية وفنون الزار الشرقية. كل ذلك ليس إلاّ إعادة خلق العلاقة بالروح الكوني، التي تبعث الآن موسيقاها من داخلنا جميعا.

تستطيع من خلال المتابعة البصرية لأداء الممثلين أن تشخص حالات عدة للرفض، هناك حال من يرفض الحرب بطريقة أن لا يقبلها كواقع، مهما كان هذا الواقع مبرراً بقرارات سياسية – دينية. مما يعني أن علاقات داخلية رافضة تنعكس على وجهه وعينيه بصورة ملامح غاضبة. وهناك من يرفضها عن طريقة الحركة الجسدية الموضعية معلناً من خلال جسده في بقعة مكانية واحدة عن أشكال تعبيرية رافضة كعدم قبول الغطاء الخارجي على الجسد إلا من نتف من الملابس حيث يرتبط التعري المحتشم – رقص الباليه– بالرفض للأزياء الشعبية وغير الشعبية تلك التي تمنح هوية لمرتديها. بل رأينا أستاراً ممزقة تغطي أجزاء من الأجساد وألواناً دموية وبيضاء هي جزء من تغريب الملامح وتوحدها في عالم الرفض.أو التلويح بالأيدي لمن يؤديها، أو انبعاث الشرر من الأعين المحلقة، أو الدفع بالأيدي لما هو في الأمام، أو الإنكفاء إلى أحزان الروح من خلال إغماضة الأعين وتوطئة الرأس، أو التلويح بالأيدي ذات الحركة الواسعة كما لو كانت لافتات تعلن عن مظاهرة رافضة،..الخ من أشكال الرفض الواضحة. هذه الأشكال التعبيرية –عن طريق الجسد، لم تكن مبنية بطريقة الإشارات فقط، بل بالتداخل بين ما بين داخل الجسد وخارجه. ومن الملفت للنظر أن الممثلين لم يكونوا بأعمار هواة بل إن بعضهم ممثلا لفترات طويلة وبعضهم ما يزال في خطواته الأولى.

٨- الحج إلى جزيرة المياه

الهجرة وفاعلية التحديث

من أعداد وإخراج الهولندية " لوسيان فان املسفورت" وعلى مسرح "زفالتبيدريختنز" ولفترة من ٢١-٢٤ من حزيران عرضت مسرحية برشت " عبور المحيط" والتي تحولت في العرض الهولندي إلى " الحج إلى فاترلاند" أي "الحج إلى الأراضي المنخفضة" ويعني ضمنا سفر المهاجرين إلى هولندا، مثلما كان برشت يقصد بمسرحيته " عبور المحيط" اللجوء إلى أميركا. والمخرجة الهولندية التي عملت سيناريو العرض المسرحي بمساعدة من قبل مختصين بمسرح برشت والمسرح الملحمي، بينهم مدربة الرقصات" بولينا ليفكس" والموسيقي "خير فان دايك وكيس فان جيت" ومساعد المخرج آنا فان كلاس " جعلت من المسرحية مقبولة لدى الجمهور الهولندي لأنها أشركت في التمثيل عدداً من الفنانين الهواة ومن مختلف الجنسيات اللاجئة إلى هولندا: من تركيا وإيران والعراق والمغرب والصومال وسورينام، وبالطبع من الهولنديين. وميزة الإختيار أن العرض التجريبي هذا يقف على حقيقة واحدة هي أن المسرحية تؤدى في بعض مقاطعها بلغات هذه البلدان مما يعني إن اللجوء إلى هولندا لا يفقد الإنسان لغته الأصلية مع التعامل مع اللغة الهولندية. كما إن المشاهد المؤداة تخضع هي الأخرى إلى إجتهادات الممثلين الذين يشعرون أن بعضا من خصائصهم المحلية يجب توظيفها، وهكذا وجدنا أن النواح التموزي- الكر بلائي موجود في العرض من خلال تشييع جنازة أحد المهاجرين الذي يتوفى في السفينة المبحرة وهي

ثيمة عراقية مقترحة من رسول الصغير. كما أن طريقة تقديم الشخصيات تتم من خلال التعامل مع خيال الشخصية المهاجرة وأحلامها، في الكيفية التي كانت هذه الشخصيات تفكر به في السفر إلى الغرب، فما هو الغرب بالنسبة لها؟ وما هي الوسائل التي توصله إليه؟ فشهدنا مقاطع بلغات المهاجرين تتلى على أسماعنا، هي جزء من أحلام محبطة كانت تترافق مع طماح شباب بالسفر إلى بلدان أخرى. وما يخص اللهجة العراقية التي مثلها الفنان رسول الصغير أن الغرب بالنسبة له عالم من المبهمات المقبولة فكان التعامل معه يتم عن طريق قراءة ما في الغرب ثم بعث رسالة بطابع بريدي محمل بأحلام، علّه يوصل ذاته بذوات مجهولة.

تتحدث المسرحية عن مجموعة من المهاجرين من مختلف بلدان العالم تسلك طريق البحر للوصل إلى هولندا، وهذا بحد ذاته مبدأ إنساني حيث أن مختلف الجنسيات تقصد بلداًآمناً. إلا أن العرض لا يقف عند هذه الثيمة لوحدها، فالطابع الإنساني يغلب على العرض لسبب أن العاملين في العرض من ذوي الإتجاهات اليسارية، الذين ينظرون إلى قضية الهجرة قضية أكبر من كونها المنافسة وتغيير الجنس والإختلاط، خاصة في ظروف عالمية غاية في الدقة والتعقيد. وقد تكون مثل هذه النظرة متساوقة الآن مع العولمة التي ترى في هدم الحدود الجغرافية وهيمنة الأسواق والفكر الأحادي وإلغاء الخصوصيات الأثينية - وهو ما شكل كل سكان أمريكا وأوربا من جنسيات مختلفة عدا نسب قليلة- هو في المسعى الأيديولوجي لفكر الفئة المتنورة من المثقفين اليساريين الذي يضيفون إلى جانب ذلك الوضع القائم الذي تتعرض له شعوب عدة على يد حكامها المستبدين.

ولأنهم مجموعة غير متجانسة في الأعمار والإتمامات كانت المفارقات مادة للعرض، فهناك الرقص والغناء والتنظيف والتآمر البسيط والمعارك الصغيرة والحب الذي ينشأ عفواً والمغازلة، وكلها تؤدى بطابع السخرية والغناء وهي أساليب مقبولة فنيا لطرافتها وسهولة مغادرتها إلى غيرها. مما يجعل العرض منفتحاً على أشكال فنية ارتجالية أو مدروسة. وفي الطريق إلى هولندا تقف السفينة في موانئ عدة ويتعامل اللاجئون مع المواقف بأساليب مقبولة للعرض، كمغازلة فتيات والذهاب إلى المبغي وبيع بعض النساء أجسادهن ، أو المساومات الصغيرة بين اللاجئين، وعندما تحط السفينة رحالها في هولندا، وتبدأ حياة اللاجئ بالاندماج مع المحيط تبدأ المشكلات المعاشية تظهر على سطح الحياة اليومية، ووسط الترحيب والإحتجاج والإعتراض يوظف العرض من يرفض وجود اللاجئين في الأراضي الهولندية بحجة أنهم يقتطعون أجزاء من الدخل الخاص بالمواطن الهولندي، وتوظف المخرجة هذه الثيمة بحوار بين الممثلين وصالة العرض، حيث أن توزع بعض الممثلين داخل الجمهور هو من مفاهيم المسرح الملحمي.

النقطة الجوهرية في هذا العرض هو إنفتاح الشكل الفني على أساليب أداء مختلفة تعتمد القدرات الذاتية والتجريب، وقد وصلنا العرض فنيا من خلال البناء الصوري والمشهدي الذي إعتمدته المخرجة وهو أسلوب ما يزال يغذي طماح الشباب المسرحي في أوربا، وخلال السنتين الماضيتين عاد برشت للساحة الفنية بقوة. فقد قدمت في مئويته عشرات العروض لأعماله الفنية في ألمانيا وهولندا وفرنسا، والعرض الذي نحن بصدده سبق أن شهادته مرتين في ألمانيا ومن إخراج المخرج الأمريكي" ولسن" الذي أعتمد تقنية الطيران فوق المحيط من خلال تعليق الممثل

ودراجته في فضاء البحر السماوي، وفي هولندا تجـري الآن عـشرات العروض التجريبية لمسرح برشت يقوم عليها محترفون بعد أن وصـل الفن التجريبي في عروض مسرحية حد القرف مـن أسـاليب الجـنس والتعري والإعتماد على طاقات الجسد بدون نص معروف.

أتخذ العرض شكلاً فنياً مقبولاً هو التداخل بـين الغنـاء والحـوار القصير، بين الحركة الموضعية الفردية، وبين الحركة الجماعية، وغلب أسلوب المخاطبة مع الجمهور على أسلوب التفاعل بين الصالة والعمل، وكلها مفردات برشتيه ما تزال غنية الدلالة في العروض التجريبية.

إشترك في العرض المسرحي أكثر من أربعين فناناً محترفاً وهاويـاً ومن مختلف القوميات والبلدان والألوان، وكأن العرض فيسفاء هولنديـة تشبه التكوين الديموغرافي لسكان هولندا. الفنان العراقي رسول الصغير وجد فرصة صغيرة في أول الآمر مع فريق العمل لكنها توسعت بعد أن أثبت الفنان قدرته على التعامل مع المناخ الذي تريده المخرجة لعملهـا، مما يعني أن فنانينا المغتربين يمتلكون خزيناً من التعامل مـع المـسرح الملحمي الإستعراضي جاءوا به من تجارب عراقية مختزنـة التجربـة والرؤية ليجدوا له صدى في تجارب أوربية شبابية وحديثة.

على مستوى الأزياء لعبت الملابس المختلفة الأشكال والألوان دوراً بارزاً في إضهار التباين بين الشعوب، بالقدر نفسه الذي لعبته الحركات وأساليب الأداء الأخرى، فقد وظفت المخرجة الأزياء للدلالة على التلون والخصوصية، مع تطعيم بمناخ وظروف البحر حيث ألبست كل الممثلين سترة نجاة من الغرق. الطابع المكاني الذي كان المؤشر الأكثـر علـى البحر وعلى السفر. وفي جانب الموسيقى كان هناك خلطاً بين معزوفات موضوعة ومقاطع غنائية معروفة بدليل أن الجمهور كان يردد بعـض

مقاطعها وأرادت المخرجة إضفاء طابع الألفة على العرض من خـــلال إشراك الجمهور في معاناة اللاجئين في سفرهم. والأمر نفسه نشعره في الإنارة التي كانت موظفة بدقة لإظهار التباينات فـــي مـــستوى خـــشبة المسرح وملئ الفراغات ببقع لونية عازلة أجزاء من المـــساحة الكليـــة. جاعلة منها في مركز البؤرة للمشاهدة ، وتعد هذه الأساليب من مقومات العرض الناجح، بدليل أن الإمكانات الفنية لدى المخرجين العرب كانـــت تعمل بالشكل الفني الذي نراه في عروض مهمة في الغرب .

عموما يصلنا العرض المسرحي من خلال الخبرة التي نحن عليها في التعامل مع برشت، ومن خلال إشتراكنا جميعاً في التعامل مـــع قـــضية إنسانية نحن صناع أطراف منها. وعندما يصل العـــرض وهدفـــه إلـــى الجمهور الذي تعاطف مع المسرحية من خلال تزاحمه الملفت للنظر يعد لوحده نجاحا للعرض.

٩- ثقافة الصورة ولغة الجسد

لغة ما بعد الحداثة في المسرح

١

لم تكن الإسكندرية تاريخياً بمعزل عن إحتضان ثقافة دول حوض البحر الأبيض المتوسط، ان لم تكن هويتها جزءاً من تكوينات هذه الحضارة إبتداء من الفراعنة حتى الهيلينية. اليوم تركز الإسكندرية جهدها في المكتبة التي تحمل إرث الحضارات، وقد شيدت على مبعدة ٢٠٠ متر من موقعها الأول، فتبدو المدينة تاريخياً في المكتبة مكاناً كانت، أقدام وألسنة الاقوام المتجمعة في الإسكندرية وجهتها عمق مصر وصعيدها، تاركة البحر خلفها، بأمواجه التي واجهتنا ونحن في كورنيشها وفندقها البلازا وكأننا ندير ظهرنا لسفن الغزاة ونستقرء مد البحر وجذره كما لو كنا آتين عبر ازمنة متداخلة اللحظة التي نرى فيها الإسكندرية، نرى فيها أنفسنا، نحن مجموعة مثقفين من السويد، والنمسا، وهولندا، وكرواتيا والعراق ومصر والجزائر وفرنسا والمانيا واليونان، وإيطاليا والأردن، ولبنان والمغرب وفلسطين وبولندا، ورومانيا، وسكوتلندا، وسلوفاكيا وسلوفينينيا، والسودان وتونس وتركيا.

هذا الجمع المثقف، المفترق، وجد نفسه في ضيافة البحر والمدينة، جاءوا ليقدموا أعمالا مسرحية، أو ندوات، أو محاضرات، أو مشاركة في البنية الفنية، أو ورشات عمل، ازياؤهم هوياتهم، وعمالهم تعكس تداخل ثقافات، واجتهادات، وابتكارات.

٢

تدخل المكتبة لتمتلئ بفضاءاتها، ولكنك لا تدخلها الا اذا كنت محملاً، هذه الاثقال/ الثقافة، ينظمها فريق عمل، تشعر ان التنظـيم هـو سـيد الثقافة، محمود ابو دوما، مارجو جورجي، ريم قاسم، رشا عيد، وايمان حسني. ومعهم فريق عمل مكتمل، قلت لاصدقاء الا يمكنـك ان تـؤدي عملاً متميزاً من دون فريق ينظمه، ولذا، سيكون حديثي عن العـروض المسرحية تحديداً، هو حديث عن التنظيم الذي يقودنا اليها. هل نـسيت البحر، كورنيش الإسكندرية، سائقي سيارات الأجرة الطائشين، الفتيات، آلات التصوير، و... اهلاً يا بيه، شرفتنا يابيه..الخ

مثل هذه المفردات تدخل معك العروض المسرحية، وتجلـس معـك على الأرضية، أو الكراسي القليلة وفي حالة أضيق مـا تكـون علـى جمهور يزداد بعد كل عرض، لكنك وأنت تدخل وتشاهد تكـون يـداك محملتين بكل ما يتعلق بالعرض المسرحي، معلومات، ارشـفة، صـور CD وصحافة، وكأنهم يجهزونك لمبارزة ماراثونية مع عروض تجهلها. وعندما تسأل تجاب وعندما لا تجد ما تبغيه، لا يبرر لك، وثمة إعـلان جوهري ان الملتقى كله، ليس مهرجانياً، هذه المظـاهر الفنيـة تلغـي المهرجانية وتبعاتها من الجوائز ولجان التحكيم، والمناقشات التي تعقـب العروض، وحتى من الحوارات، كل شيء يقدم لك، تراه، تراقبه، تتفاعل معه، ثم تتركه لنفسك، فالثقافة لا تأتي قراءة، او حواراً، او نقاشاً، بـل صورة، نحن نعيش ثقافة الصورة.

سأترك الحديث عن العروض المسرحية السبعة التي شاهدتها، وأقصر حديثي عن الملامح العامة لمسرح الشباب التجريبي الأوروبي العربي الجديد، وهو ما يجعلني، انا الناقد المسرحي، أن اغيّر الكثير من مفاهيمي النقدية السابقة عندما أتعامل مع عروض مسرحية جديدة، علينا أن نؤكد أولاً، إن ما يحدث من تغييرات كثيرة وكبيرة في العالم، تجد صداها في المسرح، وبخاصة مسرح الشباب، وأولى هذه التغييرات هو الغاء لغة الكلام، وإستبدال لغة الصورة ولغة الصوت بها، هذه القيمة مفردة مشتركة في معظم العروض، عدا العرض الجزائري، وتكاد لغة الصورة ولنتذكر هنا الرائد الكبير والمهم في مسرح الصورة د. صلاح القصب، بالرغم من مجاورة الصورة عنده للحوار، هنا في عروض الملتقى الإسكندراني، نفتقد الكلام، الحوار، المناقشة، الأسئلة، ونعوضها بالحركة، الصورة، الإشارة، الإيماءة، اللقطة البصرية، وعندها تجد عروضاً عدة تشترك في اللغة البصرية تجد نفسها في ميدان فني جديد، وفي مجال عمل لا طاقة لمسرحنا الكلامي والحواري والشفهي والعفوي ان يقوم، فمسرحنا جزء من لغتنا الصوتية، كل ما نريده نعبر عنه بالكلام، ونترك الجسد الذي هو مصدر الكلام وحاضنته، هذه العروض كلها من أفعال الجسد، لغتها، لغة الجسد، ومادتها، مادة الجسد، وثقافتها ثقافة الجسد، هنا تبدأ أولى مهمات النجاح أو الاخفاق.

في عرض الضفيرة الشمسية وهو فاتحة المهرجان، لم ينطق الممثلان الا تعليمات قليلة، لكن حركة الجسدين كانت الاكثر حضوراً، بصرياً ولغوياً، والعرض اذ يكون مميزاً وهو كذلك، انما كان في

التنسيق الشعري في الايقاع بين الحركة والفعل، وهو ما يجعلنا نغيّر من لغة التلقي، لنجعل من انفسنا مشاركين بالعمل، فنحن ايضا ضمن هـذا الصراع الذي يدور بين مصارع ومتعهد من أجل الحصول على حياة كريمة، تنسجم ورغبات البشر. المسرحية تؤكد على التفرقة لواقع، لكنها تلغيها كحقيقة بشرية، وهو ما جعلها مسرحية متميزة ودقيقة التفاصيل، وفي الخلفية ترى تلك المدن الضواحي تشكل حزاماً حول مركز المدن، وهو ما يطلق رولاند بارت عليه الوحدات الرخوة والهامشية، حيث الحياة فيها هي صراع مستمر بين قوى غامضة

في العرض الثاني " يعاد الى المرسل" وهو عرض كبير أدته ست ممثلات إيرانيات يعشن في المانيا، حيث بدت فكرة اللجوء ملخصة بوجود معسكرات الخيام، النساء اللاجئات، والخيام يشكلن وحدة بنائية/ بصرية، قوية ومتماسكة.

عمل الإخراج على جعلها تركيبة بصرية فاعلة، ثمة قيمة أولى هي أن الخيام تلد، وثمة حال لجوء واحدة تلد حالات، وثمة لغة واحدة تلد لغات، نحن نعيش بصرياً في توالد الحالات وإستنساخها، لكن بعد لحظات، يمتلئ المسرح بشعر الصورة/ الخيمة، واذا بنا أمام سرد شعري لحالات النسوة المهاجرات: الإغتصاب، القتل، الإختفاء، التمرد.. ست نساء، بست حالات..

جمالية العرض ليست بالفكرة، وإنما بتلك الوشيجة التي تربط بين المرأة وخيمتها، بحيث يصعب على أية واحدة منهن أن تنتزع نفسها وجلدها من الخيمة، هذه الملاحقة الحميمية تشكل وحدة إيقاعية لمعنى اللجوء والهجرة، والدوران في فلك الأسئلة والإحتمالات.

لا تسمع لغة منطوقة الاّ نادراً، ولكنك ترى صوراً وافعالاً وكأنك لا ترى نساء، بل مجتمعات تهاجربفعل قوى غامضة وسرية.

في العرض الثالث "دار حجر" للفرقة المغربية، ثمة إعادة لمسرحية "المهاجران" .. شخصان يهاجران، وليسا لاجئين، والفرق كبير بين المهاجر واللاجئ، المسرحية ممتلئة بالحوار والمناقشات، وقليلة افعال الجسد التعبيرية، بل ممتلئة بأفعال الجسد الحركية العادية، لم نر عرضاً جديداً يخرج عن سياق العروض التقليدية العربية، عدا ثيمة السلم، وتسلقه والسقوط منه، ولذا لم يكن العرض جديداً، ما أردت قوله، إنه يغاير سياق التجريب في العروض، لكنه يؤكد ثيمة الثبات في المسرح العربي على إعتماد الخطاب الصوتي لغة فنية، وهو ما يجب أن نغادره مبكراً، حيث الإفكار في المادة، وفي الفن كان واضحاً، على العكس مما رأيناه في العرض الكرواتي " حبّ الذات" حيث تجد إن الظروف الإقتصادية، ومفردات السوق والعولمة، تفرض سياقاتها على نمط الشخصيات المعاصرة، فتخلف نموذجين منفصلين بالرغم من العلاقة بينهما، كل منها يبحث عن ذاته، يحبها، يؤكدها، يؤدلج مفرداتها، لذا كانا منفصلين بالرغم من وجودهما معا، وذاتين بالرغم من علاقاتهما المندمجة، ومفردتين في السوق كما لوكانتا بضاعتين

هذا العرض الراقص الجميل يقدمه لاجئان من كرواتيا في هولندا باسم كرواتيا، وكأنهما ما يزالان مرتبطين بذاكرة وطنهما الذي لن يغادرهما، هذه محنة، أفعال الجسد اليوم، وليست مادة تقال وتحكى، وتروى، فقد كان جسد الممثلين، ناطقاً بالعولمة السلبية، بالضياع، بهيمنة الإعلانات، بصغى الفرد في الإنتاج، بضآلة الكائن الإنساني، حب الذات، هو اليقظة المشروطة في عالم يضيّق الخناق على الفرد.

في العرض المصري نجد قراءة لتراجيديا بيكت وقد قدمت بقالب راقص. هذه التراجيديا هي خلاصة للصراع بين السيد والعبد، ولانها بافكار كبيرة، لم تستطع الدقائق العشرون إستيعاب أبعادها، كان الممثلون مخلصين لفكرة الصراع الكوني، لكن الملحقات أخفقت، وكنت أفضل لو أن العرض إقتصر على الحبال، الضوء، الحركة، وقلل من مفردات هامشية أخرى أثقلت العرض، وأكدت فقط على الحركات التي أداها ممثلان رائعان، الاّ إن هذه الحركات الإكروباتية الدالة فقدت معناها بهيمنة إيديولوجيا القسوة، لم نسمع في العرض الاّ أربع كلمات كبيرة هي: الانسان، العالم، الحياة، الموت. وكانت كامنة لتشكيل ثيمة معاصرة تلخص تراجيديا بيكت الإنسانية، وتفصح عن أن العمل المسرحي يمكن أن يكون مكثفاً ودالاً لو انه إقتصر على الحركة الجسدية/ البصرية، وليس على الشرح والتوضيح وتكرار الحالات. ثمة بطء عربي في حركة الجسد، وثمة تقليدية تعبيرية في العنف والقسوة، وثمة تبسيط في الأداء.

في العرض الهولندي "شيء له مستقبل" نلاحظ أربع شخصيات تتقاطع حركاتها على المسرح، ذهاباً واياباً، لتشكل تركيبة من بنية صورة كلية للمجتمع، وهو يتجاور بين المتناقضات ويجري حواراً صامتاً، دائم الفعل، الشخصيات التي لا يربطها ببعضها بعضا أي رابط وتعيش في المجتمع نفسه، تتحرك، وتفعل، وتوجد، وكأنها إرادات متقاطعة، هذه ثيمة من ثيمات العولمة، التي تؤكد على الفردية، والعزلة، والعمل الفردي، لتستنهض طاقة جماعية من كل الأفراد، المسرح الذي تحول الى ساحة تتقاطع فيها الأقدام والأجساد، تشكل هي الأخرى بنية مكانية/ بصرية جميلة، فاعلة، مصحوبة بإشارات من الأدي والأعين،

وكأننا نعيش في عالم لا صوت فيه، كل فرد يبحث عن ذاته، وكل ذات موجودة في عالم كبير متغير، وثمة مستقبل يلوح في الأفق، بأننا نعيش عصراً تنعدم فيه الإيديولوجيات، لا شيء يقف مانعاً لتحقيق رغبة ما، أو طماح، كل الآفاق مفتوحة ولكن لا بد من عمل أو حركة، أو صوت، فالسكوت الذي يلف الجميع يكسر بالعمل الذي يؤكد هوية الفرد في عالم رأسمالي حديث.لا يصور العرض المجتمع الهولندي الذي تتعايش فيه عشرات الجاليات، بل الإنساني الذي يشكل الغرباء فيه نسبة كبيرة، وبصياغات مباشرة وموضوعية يقدم العرض تصوراً بصرياً وحركياً عن ثمية التآلف والأخوة، بحيث تبدو لنا المسافات ممتلئة بظلال الأفعال ووجودها، وفي صياغات الجمالية التي تقدمها هذه العروض الشابة، يقرأ لنا الممثلون أفعالاً أوسع من الفرد وأعمالاً لا تختص بزمن، وهو ما يميز هذه العروض الشابة التي شملت هذه السنوات مسارح أوروبا التجريبية حيث تصبح السينوغرافيا هي النص، والممثل هو المؤلف، ليختفي المؤلف التقليدي تماما من العروض، في حين يعيد المخرج في كل عرض تصوراته السابقة ويضعها في موضع السؤال والتجديد. في العرض اليوناني الجميل اللامكان تعاد علينا صياغة الافعال ذاتها، البحث عن الفردية الفاعلة في امكنة غير معلمة، ثمة نقطة ما في الافق لا بد من الوصول اليها، نقطة غير محدودة، لكنها تملأ فضاء التجربة، هي هنا، او هناك، او هنالك، وفي ابعادها هذه تتجسد الرغبات المتجاورة في الوصول اليها، وهناك ثمة من يصل وثمة من يتخلف، هذا السباق، سبق وان قدم بطرق ونصوص مختلفة، سباق اجيال وشعوب، وارادات، بعضها يسقط كرحلة الطيور المهاجرة في البحر او في الجبال، وبعضها تقطع اجنحته فيركن الى اقرب وهدة او تلة، والقليل من

يواصل رحلته للوصول الى تلك النقطة المحددة، هـل يعيـد العـرض اللامكان رحلة الطير عند السهروردي، او يعيد تركيب عرض هارولـد بنتر في رحلة الطير، وثمة اعمال فنية عربية في هذا المجـال، اهمهـا عمل الفنان المخرج قاسم محمد.

لا يخلو العرض من ايديولوجيا سياسية، فاللامكان ليس الا هدفا مـا، لا بد من برامج عمل للوصول اليهود وفي العمق ثمـة عـشر وصـايا للوصول الى تلك البقعة الكائنة في اللامكان الانساني لتحقيق الحرية.

في العرض البولندي احتياجات اساسية تقدم مجموعة من الممـثلات تصورا بصريا- حركيا عن الطاقة الروحية الكامنة في الانـسان وهـي تسعى لتحقيق احلام يقظة الوصول الى قلبية ما يحتاجه الانـسان فـي حياته، هذه الرغبة المؤجلة، الكائنة في الاعماق تستدعي عملا جماعيا، بصريا كي يعاد تشكيلها واقعيا، لذا اتخذت شـكل الـرقص الايقـاعي، والبعد النفسي في التجاور والحوار، والملامسة الجسدية التي تعيد علينـا تشكيل اللوحات فالفعل مكاني واضح، والحركة زمانية مفسرة، ونحن ما بين الاثنين تشكل على المحتلين رؤية الوصول الى تلك النقاط البعيدة من مسيرة الانسان، أي تحقيق الاحلام. في مثل هذه العروض نرى الـشعر ولا نسمعه لفظا، نعيش ابعاده او نقرأ مفرداته، وكأننا نعيش في عالم فقد الصوت فيه.

٤

لم تكن فعالية الملتقى المسرحي مقتصرة على العروض المسرحية بل كانت هناك فعاليات عديدة، ابرزها تقديم خمس مسرحيات كتبها ادبـاء مهاجرون فهناك عمل مسرحي مشترك للدكتور عوني كرومي وياسـين

النصير، هو مقتل الحلم الثالث ومسرحية لماجـد الخطيـب ومـسرحية لطارق الطيب ومسرحية لعبداللطيف اللعبي، ومـسرحية لـسليمان بـن عيسى، وشكلت هذه المسرحيات جلسة نقدية استمرت لثلاث سـاعات، كما كانت هناك جلسات اخرى تناولت التعددية وثقافة احتكار المعـاني، والمؤسساتية الهيمنـة الثقافيـة- نحـن والغـرب، اسـتمرت ليـومين متتاليين.وهناك جلسة لعلوم التكنولوجيا والفنون، وورشة حرفية الممثـل وورشة فن الاضاءة وورشة حكي وورشة ادارة خشية المسرح وورشة تحليل حركة الجسد وورشة الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المـسرح لبشار شموط من فلسطين، وورشة تحليل النصوص لماري الياس مـن سوريا وورشة المهارات الصوتية للممثل لنيفين علويـة مـن مـصر، وورشة الإرتجال المسرحي لكارولين خليل من مصر

١٠- قصائد ممسرحة

جدلية الأرض والجسد

ضمن مهرجان حضارة وادي الرافدين الذي أقامته مؤسسة أكد بالتعاون مع متحف العالم في روتردام قدمت قصائد سومرية ممسرحة على قاعة مسرح المتحف. اعد القصائد الشاعر صلاح حسن وأخرجها مسرحيا الفنان كاميران رءوف. وكلا الأديبين معروف للجمهور العراقي صلاح بشعره وكاميران بفنه. ولذا فالنجاح مسبقا يسجل لصالح العمل لاسيما وان فنانين وشعراء قد أدوا العمل بروحية عراقية متألقة أعادت إلينا ذلك الحماس العراقي عندما يحبون عملا يشعرون أنهم يقدمونه دون مقابل.

تتحدث القصائد التي شاهدنا تمثيلا لها عن علاقتين مهمتين هما: الأرض والجسد. الأرض بكل ما تعينه طاقتها في الخير وفي الشر، الخصب إلى جوار القحط، والماء العذبة إلى جوار ماء البحار والهدوء بمقابل الطوفان وهكذا فرمزية الأرض تعطينا طاقة من التأمل الشعري. أما الجسد، فعني به هنا المرأة وما يمتلكه جسدها من إغراء وثراء وخصب ونمو وتدمير أيضا. كلا من الأرض والجسد يمثلان البلاد التي تدور فيها الصراعات بين بشر يحرثون وآلهة يدمرون. وفي حوار يمتلك روحية التراث حيث الإيقاع والمباشرة وتكرار الزمن تسمى البلاد بـ " أوروك" التي يدور عليها وفيها صراع الأرض والجسد، لتتحول أوروك القديمة إلى العراق المعاصر، فأوروك القديمة بكل ما تملك من أرث وثقافة راسخة في وجدان العالم هي العراق الحاضر الذي يمد عينه للماضي ليستعيد جزء من تاريخه الذي طمس في فترة الحكم الفاشي

العراقي. وما الحروب التي قامت في أوروك وغيرها ما هي إلا الحروب التي قامت في العراق المعاصر أيضاً وبدون أي قصدية معينة من المعد أو المخرج جاءت المسرحية وكأنها تتحدث عن عراق اليوم. في مثل هذا الإطار العام نجد الصراع بين الفلاح وإنيليل على إنانا يكتسب صيغة مطلقة فيختلط فيه الصراع على الأرض ومن ثم الصراع على الجسد، فينمو الحب والشعر وينمو أيضا التدمير بطوفان يكتسح الأرض والجسد.

ضمن هذا السياق لا نطرح مفهوما خارجيا على نص أريد له في بادئ الأمر أن يكون مجرد قراءات لقصائد من أدب الرافدين القديم تقدم ضمن مهرجان عن حضارة عريقة لكن المخرج والممثلين أرادوا أن يقدموا القصائد بطاقة التمثيل الشعري واعني أن يقرءوا القصائد ممثلة وكأنها تتلى في حضرة بلاد ما تزال تعاني من الصراع بين أن يكون إنليل الإله عاشقا لأنانا وبين أن يكون الفلاح عاشقا للأرض وإنانا معاً . فالصراع الذي قصده العرض المسرحي هو بين إنسان يعيش على الأرض ويملك الأهراء والماعز والصوف واللبن والجبن ليقدمها عربونا لحبه لإنانا، وبين إله يستغل وجوده من أجل أن يسلب الفلاحين غنمهم وصوفهم وجبنهم وحياتهم وأنانا أيضاً.أما أنانا نفسها الإله الجميلة التي تتمرئ أمامنا كأنثى تمتلك طاقة التجديد والديمومة تجد نفسها في صراع بين اثنين: رغبتها العارمة بالزواج من الأرض " الفلاح" التي تعيش فوقها تقودها رغبة عارمة لتقرب من الفلاح وكأنه إله غائر في ذات الأرض الرافدينية. فنجدها في المشهد تتلوى وتتمرغ في وهج عاصفة من الدمار الروحي والمادي، تجابه صراعا ذاتيا وقوى غاشمة كائنة في السماء، فأنانا هي ذلك الكيان الأرضي الذي يفنى في من يحب دون أن

تجد للموت لغة غير ذلك. في حين يبرز إنليل الإله المستبد وكأنه يملك كل شيء: البشر والأرض والجسد كمضاد ليس للفلاح وأنانا فقط بل للطاقة الكونية التي تديم الأرض وتبقيها مانحة للخير فيقرر إرسال قواه لتدميرها وفي غمرة هذيانه الشعري نجده يتوق نجده فارغا من كل تلك القوى الكونية لا لسبب إنما لأنه اشبع رغباته بالتدمير. لكن مسار الأحداث يغير من سفينة النص فيسوقنا المخرج إلى الاختزال والوقوع في دائرة القول الشعري فنفقد الخيط الدارمي الذي لو دقق المخرج فيه طويلا لأحال الصراع بين قوى الخير والشر إلى دراما معاصرة ليظهر لنا إله الحرب وهو يقود مصير بلاد الرافدين إلى الطوفان، وكان النص يحاكي ما جرى على أرض العراق في السنوات الخمس والثلاثين الماضية. ونجد مرة ثانية أنانا وهي تستنجد بذاكرتها وثقافتها وأنوثتها وجسدها الذي يتحول إلى رمز ارضي له لغة المباشرة في الحديث وهي تستدعي الشاعر ليهجو المدينة التي يحكمها ويستبد بها الطغيان، فالشاعر الرمز في الثقافة السومرية هو الصوت الأكثر وضوحا، أنه جزء من الآلهة وقد وضع على نغم قيثار أو فم نص أو نغمة طائرة في سماء القرى. لذلك نجد الشاعر وهو يهجو ينقد السلطان ويدين الحاكم ويشير بإصبع الاتهام للأخطاء وأفعال التدمير. كل ذلك ليمهد النص لإنليل لأن يغرق مياه الطوفان السوداء فيدمر هو الآخر بفعلته.لتنتهي القصائد بانتصار الأرض على الرغبات المدمرة والحب على الإغتصاب والعمل على الغيب والحياة على الأرض على الحياة في السماء.

قد يكون النص الشعري عندما يترجم يتحول إلى نص يحمل الشعرية فلا يجوز والحال هذه أن يعامل كنص شعري وهذا ما جعل الممثلين يتراوحون في الأداء بين القراءة الشعرية والتمثيل النثري لها. وقد تكون

المساهمة من الممثلين الشعراء هي الدافع الأساس للمشاركة في مهرجان كانت قضيته الكبرى هي خطاب الثقافة العراقية الذي يوازي لو أجدنا التعامل معه الخطاب السياسي ، فما يسمع عن العراق اليوم هو التدمير والتفجيرات في حين أننا نحن المغتربين نستطيع أن نغير من الخطاب المعلن عندما نعيد إنتاج ثقافتنا القديمة بروحية المقاومة للخطاب التدميري الشائع وعلى كل مثقف ايمنا يكون وكيفما يكون لا ينتظر من مؤسسات اثقافة العراقية الحالية أن تغطي كل توجهاته الداخلية والخارجية فهم مشغولون بما هو أهم من الخطاب المباشر ولكذل على كل مثقف شريف تقع مهمة توجيه الرأي العام لصالح العراق المستقبلي وهذا هو الذي دفع عدد من المثقفين العراقيين في هولندا لّامة مثل هذا المهرجان الذي شارك فيه أكثر من أربعين مثقفا عراقيا. وقد قال الناقد ياسين النصير في كلمة الافتتاح أننا " نقوم بواجب نحو بلدنا دون أن نكون دعاة لجهة أو لفئة".

النص الشعري الذي أعده الشاعر صلاح حسن لم يكن مهيأ كما أشرت لأن يكون مسرحية لكن المخرج كاميران رءوف بما عرف.عنه من جدية حول منطلقات النص الشعري إلى بنية تمتلك بعض خصائص الدراما ووجد أن الممثلين وهم شعراء: بلقيس حميد حسن الشاعرة وصلاح حسن الشاعر واحمد شرجي الفنان لهم قدرة أدائية على تحويل اللغة المنطوقة إلى فعل وصراع وهذا ما جعل النص يأخذ مسار المسرحية دون أن يكون مسرحية بالمعنى الذي نعرف عن بنيتها وخصائصها.

الجمهور الذي ملأ القاعة كان متابعا منصتا ليس للأداء ولا للغة العربية فقط، بل للفعل وللإخراج وللديكور الذي صممه الفنان سيروان

جمال بشاعرية أخاذة هذا الجمهور وهو يتابع لمدة ثلاثة أيام فعاليات المهرجان وجد خيطا مهما يربط بين العرض المسرحي والمحاضرات الأربع عن حضارة وادي الرافدين ومعرض تاريخ الكتابة السومرية وبوابة عشتار التي احتلت مساحة كبيرة من قاعة المتحف والمعرض الفني والتشكيلي الذي هيمن على متابعات الصحف والإذاعات الهولندية المحلية والعراقية. هذا الجو المترابط هو الذي غذى ذائقة الجمهور بفن وعرض جميلين كان الفنان احمد شرجي متألقا إلى الحد الذي بدا وكأنه يتعامل مع نص متكامل وظهرت الشاعرة بلقيس وكأنها تقرأ شعرا بأداء ممسرح في حين أن الشاعر صلاح حسن عاد ثانية لتاريخه الشخصي تلميذ في أكاديمية الفنون وهو يتابع ويجسد خبراته الدفينة.

لا شك أننا نقدر مثل هذا الجهد وفي الوقت نفسه لا نملك إلا أن نقول أن العرض الناجح كان يعوزه الكثير ومن هذا الكثير هو الخيط الدرامي الذي بدا لنا في أول العرض كصراع بين الفلاح الذي يقدم أرضه ولبنه وصوفه وجبنه كي يتزوج أنانا وبين الإله إنليل الذي يستغل الأرض ليقدم أحسن كما يقول مما يقدمه الفلاح للزواج من أنانا. في حين أن انانا نفسها ترفض زواج الآلهة فالآلهة يستغلون الجسد، في حين أن الفلاح يهتم بالأرض التي هي جسد الربيع الذي تمثله وبالجسد الخصب الذي تحمله أنانا كمثال للديمومة والشباب.

في تاريخ العمل المسرحي في خارج العراق نجد أنفسنا ونحن نتابع العروض القليلة إن الفنان العراقي هو الأكثر حضورا في هذا الميدان لكن البعض ممن استهوته اللعبة وغياب النقد والمراقبة الدقيقة وجد نفسه وهو في وسط فنانين طلبه انه ينسب لنفسه تاريخ الفن المسرحي العراقي

مدعيا أنه تاريخه،ويتناسى أن المسرح العراقي يمتلك تاريخا يغطي جدران المدن المهترئة.

في هذا العرض الجميل والمقتصد لغةً وزمناً " ٣٠ دقيقة" وجدنا أن: البطولة ليست للنص ولا للجمهور بل لأداء الشعراء والفنانين وللفعل المشارك، البطولة للرغبة في القول، البطولة في أن تكون المشاركة حسا وطنيا بمهرجان أريد أن يكون صوتا للعراقيين عن محن بلدهم. لذا فهو خطابهم وقد قدموه مشكورين دون أي مقابل يكافئ جهدهم الكبير.

١١- مسرحية نساء لوركا

خطاب مرتبك

يطرح العرض لمسرحية " نساء لوركا" الذي اخرجته الفنانة عواطف نعيم وتمثيل نخبة متألقة من ممثلات المسرح العراقي :فاطمة الربيعي وسمر محمد واقبال نعيم وشعاع وعواطف نعيم في برلين ٢٠ سبتمبر ٢٠٠٦جملة اشكاليات معرفية يتعلق بعضها بالبنية الدرامية للعرض،والبعض الآخر بالإخراج والتمثيل، وأخيرا بالتوجه الفكري لصياغة خطاب سياسي معين. لذا لا اسمي العرض المسرحي مسرحية مكتملة البناء، بقدر ما اسميه قراءة ممسرحة لعدد من فناني المسرح العراقي لأفكار وردت في بنية وتكوين شخصيات لوركا النسائية كثيمة تتمحور حول فكرة البحث عن الحرية والوجود والسلام في العراق. المسعى من حيث التوجه الفكري يدل على أن مسرحنا العراقي يشتغل ضمن ارضيته السابقة، وأنة يؤكد مسيرته في البحث عن التجديد، ستكون قراءتي للعرض المسرحي فيها ما يجعلني اختلف واتفق وفق هذا السياق، فهل كانت مسرحية "نساء لوركا" ضمن هذا التوجه؟. اعتقد بنعم ولا في الوقت نفسه. لنقرأ العرض المسرحي مبتدئين بالبورجرام:

يقول برورجرام العرض المسرحي " يعتمد هذا العرض المسرحي على خمسة نماذج نسائية ماخوذة من نصوص مسرحية مختلفة للكاتب فيدريكو كارسيا لوركا...". (هي مسرحيات ماريانا بينيدا،يرما،عرس الدم،ومنزل برنارد ألبا) .ثم يعود ليقول "..تحاول النساء الخمس المقاومات ايجاد تعريف جديد لكل من مصطلح الحرية، الحب والسلام ".

ويقول ايضا " ترتكن هذه المسرحية على الوضـــعية الراهنـــة للنـــساء العراقيات في بلد محتل يحكمه الارهاب والعنف ". ثم يقول البروجرام " تعتبر هذه المسرحية بمثابة صرخة ضد الارهاب والعنف النظامي". من خلال هذه المقتبسات يتضح هدف ومسعى العرض كله وتوجهه وثيمتـــه والمبدأ الذي صيغ بموجبه ليقدم ليس في العراق حسب، بل في المانيـــا وربما في دول أخرى. ولذا فهو رسالة من فنانين عراقيين يتوجهون بها للعالم – بالطبع لا نعرف من كتب مفردات البورجرام وخص المسرحية بهذه التعابير، فالنص لم يوقع وهذا دليل على ان المخرجه موافقة عليه، إلا إذا كان ثمة توضيح لاحق–، أن ما يحدث في العراق يجب ان يعرفه الجميع عن طريق الفن المسرحي وبالتالي يصبح للفنان وللمثقـــف دور مهم في العملية الجارية في العراق، سلبا كان موقفهم أم إيجابا.. نحـــن إذن امام عرض مسرحي محكوم بغايات مسبقة.

الملاحظة الأولى التي تثير الارباك نجدها فـــي مفهـــوم اســـتعارة النماذج أو النساء، فنحن بين أن نكون– حسب ما سجل في البروجـــرام أمام نماذج – خمسة نماذج– أو أمام نساء– خمس نـــساء–. لا نعـــرف بالضبط، اهن نماذج أم نساء؟ هل أن ما نشاهده هو حالات لخمسة نماذج إنسانية يمكن أن نستعيرها في أزمنة وامكنة مختلفة بما فيها العراق؟، أم لخمس شخصيات نسائية وجدت الفنانة عواطف فيهن ما يمكن أن يكون صوتا فنيا يحاكي ما يجري في العراق؟ والكـــل يعـــرف أن النمـــوذج هوغير الشخصية.النموذج أعم واكثر قدرة على الطرح الفكري، ويخرج عن أي سياق محلي ليصب في التيار الإنساني، بينما الشخصية النسائية وغير النسائية محكومة بعواملها الذاتية والفكرية الخاصة بها، وغالبا ما لاتستطيع أن تؤسس رؤية خارج أطرها المحكومة بشخصيتها. ولـــذا لا

يمكن تعميم الشخصيات على أي واقع آخر بقدر ما يمكن تعميم النماذج..علما أن الشخصية إذا ما جردت من مكوناتها الذاتية تتحول إلى نموذج وهذا ما تحاوله المخرجه جاهدة إثباته في البروجرام وليس في العرض. ومن هنا كان العرض متأرجحا بين مفهومي الشخصية النسائية والنموذج الإنساني، وهي مسألة اربكت العرض كله كما سنرى.

بالتأكيد كان مسعى الفنانة عواطف نعيم، يصب في تقديم خمسة نماذج كي تبرر طرحها أن هذه النماذج يمكن أن تكون عراقية وتنسجم مع تعقيدات المرحلة التي تمربها المرأة العراقية في ظروف ما بعد ٩ نيسان ٢٠٠٣. فهي تؤكد طماحها الفكري في بورجرام العرض عندما تقول " ...تحاول النساء الخمس المقاومات، إيجاد تعريف جديد لكل من مصطلح الحرية، الحب،والسلام" وتقول أيضا "..... ترتكن هذه المسرحية على الوضعية الراهنة للنساء العراقيات في بلد محتل يحكمه الإرهاب والعنف." وتقول "هذايجري على وضعية كل النساء من الضغوطات". وتؤكد مرة أخرى " تعتبر هذه المسرحية بمثابة صرخة ضد الإرهاب والعنف النظامي". لذا فالمسعى واضح في رغبتها في تحويل شخصيات لوركا النسائية إلى نماذج تبحث عن الحرية والحب والسلام.ولكن هل تم لها ذلك أم أن ثمة بنية فكرية مسبقة تتحكم بسير العمل لتحرفه عن مساره الإنساني وليصب في مفهوم ضيق هو مفهوم " المقاومة"؟الذي يساء فهمه كثيرا في الثقافة العربية.

لنقرأ المقتبسات السابقة ثانية فالكاتبه والمخرجة الفنانة عواطف نعيم تصف النساء الخمس بانهن نساء مقاومات "تحاول النساء الخمس المقاومات....الخ" وهذا تعميم غير دقيق لطبيعة النساء في هذا العرض، في حين أن اربعا منهن فقط يمكن أن ينطبق عليهن مفهوم المقاومة

المتمثلة في البحث عن: الحرية، والحب والسلام. أما الشخصية الخامسة، وهي الشخصية الأكثر وضوحا في العرض، وأعني بها شخصية " برناردا ألبا"هي نموذج للعنف والسيطرة والمحتل، وهي التي تتحكم في حرية النساء وحركتهن وطماحهن.وهي التي تغلق عليهن النوافذ والابواب وتحبسهن في غرفهن ونفوسهن، وتجعل منهن مجرد متعا للرجال، عقيمات لا يلدن ولا ينمن على وسادة، وهي التي قتلت فيهن روح الرغبة والابداع،وزرعت الموت في طرقهن والشوارع، وهيمنت ليست بلغتها بل بسياطها الفكرية، وقمعت كل تطلعاتهن في الولادة والانجاب والقول. حتى أنهن اصبحن متشابهات، الواحدة تتلفظ ألفاظ الأخرى، والأخرى لا تقود إلى نموذج خارج اللعبة،بل أن الكل يشابه الكل،ليدوروا جميعاً في حلبة يقودها ثور معصوب العينين،هو برناردا يمارس شتى أنواع العنف على شعب فطن على الحرية والسلام. فهل نحسب هذه السلطة القامعة والقوى العمياء المهيمنة من صنف المقاومة؟، ترى من تقاوم برنارده البا؟ هل تقاوم نفسها وعنفها على الآخرين، أم تقاوم رغبات النساء الأربع بالتحرر من سلطتها ودمويتها؟ أي أن مفهوم " المقاومة" لدى المخرجة هو: من يُمارِس العنف،" برناردا" ومن يُمارَس عليه العنف " النساء الأربع".. هذا هو جوهر العرض المسرحي للمخرجة عواطف نعيم، وهوأن الجلاد والضحية وجدا معا مسجونين في بيتهما، نتيجة للاحتلال الامريكي للعراق؟وعليهم أن " يقاوموا الاحتلال، المتسلط ببرناردة والنساء الاربع. لم يقف الأمر عند هذا الحد من الفهم، فنجد الكاتبه تطلق اعنتها الفكرية ثانية بقولها : أنها تحاول عن طريق النساء الخمس، – وليس النماذج الخمسة– بـ " ايجاد تعريف جديد لكل من مصطلح الحرية، الحب والسلام". جميل جدا أن

يكون ذلك هدف العرض، وهو مسعى لا لبس فيه، فالعراق المحتل من قبل القوى العمياء:الدينية والبعثية والتكفيرية والاجنبية، بحاجة دائما إلى تجديد في مفاهيم الحرية والحب والسلام، ولكن هل تحقق فعلا مثل هذا البحث في العرض وهي تضع الجلاد والضحية في بيت واحد لتصفهم بالنساء المقاومات؟ اشك ان الكاتبة تؤكد في ما سجل في البروجرام بالرغم من أنه لا يتناقض مع ما قدمه العرض. والمخرجة لا تخدعنا في أن تضع برناردة ألبا ضمن سياقا المقاومات للاحتلال فهي الأخرى تسعى للبحث عن الحب والحرية والسلام،عندما يتكون مثل هذه المفاهيم غائمة وملتبسة فهي تمسك بسياط القهر والتفجير والارهاب لتمنع أي صوت مرتفع للنساء، وان لا تجعل اي واحدة منهن تفكر بالخروج أو الإنجاب أو الهناءة البيتية حتى ارحامهن وضعت تحت مراقبة صارمة وأن كل النساء مجرد ملذات ووعاء لرغبات الرجال؟.هل كانت برناردة البا تبحث عن الحرية والحب والسلام بما تفعله مع النسوة فعلا؟أم أنها تكملة لصورة الاحتلال وقوى الظلام الدموية؟. من حق اي مواطن عراقي أن يدين الارهاب والعنف والاحتلال، وطرق الادانة مكفولة دوليا، ولكن عليه ان يشخص اولا الداء ومن ثم يطرح له العلاج، بغض النظر عن أن المريض سيشفى من مرضه أو يموت. المسرحية لم تقدم لنا العراق المريض بالاحتلال والعنف والطائفية كي تصف له العلاج، كما تقول في البروجرام "..... ترتكن هذه المسرحية على الوضعية الراهنة للنساء العراقيات في بلد محتل يحكمه الإرهاب والعنف." بل قدمت لنا خمس نساء من مسرحيات لوركا وطلبت من الله أن يجعلهن نماذج ممثلات لنساء العراق كي تجد من خلالهن تعريفا للمقاومة في العراق؟ – وهذا ما أكدته المخرجة في التعقيبات على اراء المناقشين بعد

العرض، عندما جعلت أن كل ما يحدث في العراق هو نتيجة للاحتلال الأمريكي فقط، عادت اثناء المناقشة لتضيف إلى قوى الاحتلال التدميرية البعد الطائفي فقط-. لماذا هذه الدوران البعيد وأمامك الواقع العراقي وفيه كل ما تريدين؟.

٣

ثمة خلل آخر في مفهوم البحث عن الحرية والحب والسلام في اخراج المسرحية وطريق تنفيذها لفكرة النساء المعترضات. تنتهي المسرحية بقتل برناردا ألبا من قبل النساء، وهي نهاية مليودرامية قديمة عندما نلجأ للقتل كحل لنهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة. المسرحية لا تدعو للقتل طريقا للسلام والحب والحرية، بل أن سياق المخرجه الفكري قادها أن تنهي العرض هكذا لتتأرجح النساء الاربع في فضاء الحرية والسلام والحب، وهو الفضاء الذي ناضلن من أجله، ترى أين انتهت برناردة البا التي تصفها المخرجة ضمن " النساء المقاومات" وهي تُقتل على ايد النساء الاربع؟ شيء مرتبك في الاخراج وفي مفهوم البنية للنص. لو كان العرض مؤكِدا على ان شخصية برناردة البا ممثلة لقوى التدمير والتكفير والظلامية والفاشية البعثية وقوى الاحتلال لقلنا ان القتل في نهاية العرض كان مبررا، لكن المخرجة لم تفعل ذلك، بل أن برناردة ألبا كانت تصرخ ايضا في العرض حالها حال النساء الاربع اللائي يقعن تحت سياطها، الجلاد والضحية يصرخون سوية ضد محتل لم نر له اثرا في العرض،وهو ما جعل النساء الاربع يصرخن بقوة وهي طريقة غير دقيقة في وصف مشاعر الاعتراض، حيث لا يمكن ان يكون المقموع مرتفع الصوت وثمة هيمنة للقوى العمياء عليه، بل أن فهما

قاصرا لطبيعة النضال كان مهيمنا على اخراج عواطف للـــنص بحيـــث جعلت النساء الاربع يتحركن بحرية وقوة أيضا،ويقفن على طول قاماتهن ويخاطبن الجمهور ويخزرنه ويتوجهن إليه بالأسئلة ومخاطبته باجسادهن المحرومة وبحركات تدل على ان النساء ليس محجورات بـــل بحريـــة كاملة في اتاحة لهم المجال للحديث مع الناس وتوصيل خطابهن بصوت عال وبحركات واضحة،. وكأنهن يقدمن لنا نساء اخريات آتيـــات مـــن كوكب آخر وليس من العراق المقموع بالحرب والتفجير والخيانة وتكميم الفواه. كنت افضل لو أن فعل القمع طال اللسان والجسد واصبح التمثيل تعبيريا لكان للعرض لغة وسينوغرافيا أخرى. يبدو أن المخرجة لا تعي ان دور الضحية يكمن في العمل الهادئ والمـــستتر، وفـــي التخطـــيط للخلاص من قهر عدوها، وليس بالصراخ بوجهه.فهل تـــسطيع القـــوى المقموعة أن تصرخ وسوط الجلاد فوق رأسها؟يبدو ان سلطة برنـــاردا /البعث في العراق كانت تسمح بذلك؟!! وتعود أثنـــاء المناقـــشة لتؤكـــد تأييديها لملاحظة من احد الحضور الالمان عندما استشهد بمثـــل يابـــاني يقول: "لا يمكن إلا أن تصرخ عندما يحترق بيتـــك" فاكـــدت المخرجـــة تأيدها لهذا المثال ردا على ملاحظتي على الصراخ الذي ظهـــر علـــى لسان بعض الممثلات من ان صراخهن هو مقاومة للحريق فـــي البيـــت العراقي. فتحولت الملاحظة الفنية التي ابديتها إلى ملاحظـــة سياســـية. بالطبع أن الصراخ في البيت العراقي يجب أن يرتفع ضد كل من يـــدمر هذا البيت من قبل قوى الاحتلال والتفكيريين والبعثيين والقاعدة ومن قبل من لا يجد فهما لطبيعة تحول العراق من حكم دكتـــاتوري إلـــى حكـــم الشعب.

كنت اجد في تمثيل الفنانات سلوى لنا نحن الذين ابتعدنا عن مسرحنا العراقي الجاد والمشرف وها هن الممثلات يعدن لي شخصيا ما إفتقدته هنا من تمثيل مخجل لبعض فنانينا، وهم يؤدون أدوارا لا تستقر على فهم للمسرح ولا على تطور لأنفسهم. الممثلة العملاقة فاطمة الربيعي- خميرة المسرح العراقي - اعادت لي خطوات ممثلات العراق الكبيرات،وهي تخطو فوق خشبة مسرح غربي فيصل صوت المسرح العراقي خطى ولغة وقامة وأداء وفهما للشخصية ،وكانت الشخصية الاوضح فهما لطبيعة العرض حيث القوة ملائمة لسياق برناردا. الممثلة القديرة سمر محمد التي لم يخذلها صوتها ولا حركتها كانت عملاقة هي الاخرى بوضوح حركاتها ولغة جسدها المعلنة الوضوح وحاجتها النفسية في البحث عن حريتها،وهمسها وتدرجات صوتها وتنامي حركاتها وانسجامها واحدة ممن جعلن النص اكثر قربا منا. الفنانة القديرة اقبال نعيم هي الاخرى واحدة من ثوابت الفن المسرحي، ما أن تجدها في نص حتى تطمئن لنجاحه،وبالرغم من تناغم حركاتها مع الصوت المرتفع والحركة الضاجة الواسعة، إلا أنها عبرت في مشهد الولادة عن فهم عميق لمعنى الحرية والانجاب. الفنانة الشابة المتألقة شعاع التي اراها لاول مرة شدتني إلى طفولة وشباب الممثلات العراقيات على المسرح، وهن ينشدن نشيد الفن الراقي والمتمكن وكان صوتها الاقرب لفهم خلجات القسوة والحرمان وتأثيرهما على المرأة فكان خافتا هامسا ولكنه صاخب وعنيف، وهو ما كنت أمني نفسي أن اسمع الجميع به عدا برناردا.الممثلة عواطف نعيم لم تتخلص بعد اكثر من ربع قرن على

خشبة المسرح من حركاتها القوية التي تواجه بها الجمهور، نظرة وعنفا وحركات كبيرة ولغة جسدية غير مبررة.

الطريقة التي اعتمدتها المخرجة في هذا النص هي طريقة الخطـاب المباشرمع الجمهور، ممثلة بحركات ومواقع تواجـد الشخـصيات فـي مقدمة المسرح دائما، ووجوههن مباشرة لنا، في حين أن البيـت مغلـق والستائر تسد الضوء والتابوت شاهد، وعنف برناردا قائم، ما أن تـسمع للنسوة صوت حتى تخرج لتأديبهن. هذا التكوين هو ما يلاءم سياق نص يبحث عن الحرية عبر أربعة نماذج من النساء اريد لهن أن يكن صـوتا جماعيا موحدا ومتفقا على الخلاص من برناردا، وهو ما حصل بالفعـل عنما قتلن برناردا وادخلنها التابوت ليغطى بقماشة حمراء دالـة علـى تغيير فعل السرد من الظلام والسواد إلى البياض واللون الاحمر وهوما نحج الديكور ومصمم الملابس به. هذه الفاعلية السيميائية هي التي يجب ان تعمم بالتمثيل والاخراج،ولكن كانت مخرجة النص تسير باتجاه التبليغ وليس باتجاه التكوين. وكأن الفكرة لدى المخرجة مكتملة وواضحة قبـل العرض لتقدمها لنا قضية منتهية، وهي ان على النساء الاربع أن يقـتلن برناردة كي يحصلن على الحرية والحب والسلام. فـي حـين يتطلـب العرض أن يكون متدرجا في طرح مثل هذا الفعل ،بل وجـدنا سـياقا خطابيا لفعل الانتقام يبتدئ منذ اول لحظة، وهو ما لم ارده لهذا العرض الذي يبدو أنه نال كرما من جهات عراقية كي يكون سـفيرا للمـسرح العراقي .

على السياق الآخر وجدت في ديكور المسرحية المختزل لغـة فنيـة عالية، فقد صمم الفنان سهيل عبد الامير فهمـا معاصـرا للعـرض المسرحي يفوق في نظري فهم المخرجة له، فالديكور الذي مثلته ثـلاث

قطع رئيسة هي التابوت والملابس النسائية السوداء، والاشرطة البيض المدلاة من السقف، لتستحم هذه المكونات المختزلة في فضاء البيت المغلق والمظلم إلا من بقع إنارة معبرة بوضوح عن حجم الحرية فيه.فقد أعطى لصندوق الملابس الكبير قيمة أخرى عندما حولته النساء إلى تابوت فقيمة اي فن تكمن في البحث عن الأشياء الموجودة لتحويلها من معنى إلى آخر وهو ما جعل صندوق الملابس تابوتا لبرناردا فالتجريد في الفن يتلاءم وسياق عرض مكثف. ،وعبرالمصمم بالملابس السود لما يرتدية العراق اليوم من مظاهر وتكوينات وهو تعبير كسره أحيانا بشالات حمر دليلا على التغيير اللاحق وقد وفق في ذلك،وعبر بخيوط الاقمشة البيض المدلاة من سقف المسرح وكأنها خيوط شمس تخترق ظلام بيت برناردا ألبا عن افق الحرية والخلاص وهو تجسيد لفكرة الحرية التي احتضت في اخر المسرحية حركات النسوة وهن يجدن في قتل برناردا و في صيغة التمرجح خلاصا وانطلاقا لاجسادهن وافكارهن. بهذا الاختزال الشعري فهم سهيل عبد الأمير العرض المسرحي.وواصله لنا خارج سياقات الرغبات التي سجلت في بورجرام العرض والمغايرة كليا لسياقه الفني والفكري.

١٢ - مسرحية حفلة عرس

أعادت لنا أجواء المسرح العراقي.

١

شاهدت مسرحية حفلة عرس" أو حفلة زواج" لصديقنا الفنان رسول الصغير. شاهدتها هنا في هولندا. ومن خلالها بدأت أشاهده مخرجا ولم أكن قد شاهدت له عملا كاملا في العراق. وسرني حضوره الملفت،هذا، ودأبه المستمر يوم قبل دورا صغيرا قبل أربع سنوات في عمل لبرشت قدمته فرقة ثانوية في المسرح الهولندي، وكان دوره يوم ذاك أربع كلمات اسطر فطوعها برهافته وخفته دمه أربع اسطر قبل بدء التمارين ثم صفحتان أثناء العرض. لأن الفنان راهن أولا على نفسه ككيان له دور مهم مع وجوده هنا، وراهن ثانيا على قدراته لفمان شاب يبحث في الرياح عن نسمة منعشة فهو من أولئك الذين ما أن يجدوا فرصة ولو ثقبا في نافذة حتى يستطيلون من خلالها. وكان له هذا الحضور الفاعل ليستمر أولا وليؤسس فرقة فنية ثانيا ثم ليصبح مخرجا ثالثا.

رسول الصغير الفنان المتنقل بين حقول عدة، الغناء ، كتابة الشعر الشعبي، وبين دول عدة، العراق ، اليمن، الأردن هولندا، و بين مسارح عدة ، الحديث ، الفرقة القومية، منتدى المسرح ، مسرح الأكاديمية ليستقر الآن في هولندا كما لو كان قد أكتشف بقعته الخلاقة الصغيرة. ومن حولها وفيها راح يغني تجربته بما ملكه من أدوات بحث ودراية ولو محدودة ليستقيم في عمل عراقي رغم لغته الهولندية التي نفتقر لاحتوائها سمعا. وفي صور محلية عراقية رغم أنه بعيد عن العراق. وهنا تبادر إلى ذهني سؤال مهم وأنا أشاهد حفلة زواج، ماذا تعني

المحلية للفنان وللأديب؟ هل هـي مفـردات؟ أم صـور؟ أم لغـة؟ أم تشكيلات؟. لا أدري، ولكني وأنا أشاهد العرض بلغته الهولندية وبـأداء ممثلة هولندية وفنان كردي القومية عراقي الفن هو شمال عبه رشـت. شعرت أن المحلية كمفهوم بما نعرف عنها عالمية إذا ما أجيد الكشف في أعماقها عن الإنساني المختمر في كل فعل تأصيل لها. وأن المحليـة لا تعني الانغمار في مفردات بيئية ميتة ولا في صور غير شاملة ولا فـي حالات منقطعة الجذور. من هنا لا تقف اللغة في إيصال صور محليـة مشبعة بالإنساني حتى لو كنت على مبعدة آلاف الكيلومترات من بلدك.

ليس في القصة جديد: أنثى تنتظر عريسا هذا شيء مالوف، بيتها هو عالمها، صنعت منه أمكنة صغيرة تتدفأ فيه بعزلتهـا. ورجـل ينتظـر عروسا، ليس له بيت، وليس له مكان. أنه آت من لا مكـان، الطريـق قدماه والمسافة بيته. هكذا تبدأ المسرحية فالرجل يأتي بيت الأنثى، وربما هو صورة لبيته أيضا. فالبيت رمز وطاقة تأويل. ولكن لا الأنثى قادرة على صياغة حياتها بدون عرس، ولا الرجل قادر على المضي إلى آخر الشوط بدون عرس أيضاً. أما البيت فكان الشخصية الثالثة وقـد أجـاد لسيروان جمال مصمم الديكور في جعله بيتا مؤثثا بمفـردة الانتظـار: أقمشة بيضاء وشموع وورد وتعويذات وحنة وبقايا رسائل. هي نوع من الدراما الأسرية المشبعة بالحرمان، ولغة الحرمان تتوالـد دائمـا مـن المفارقة الحياتية خاصة إذا كان ثمة سفر لأحد الطرفين. ووسط احتـدام مشاعر اللقاء الذي نستشعره من أول وهلة بين الرجل والأنثـى رغـم الكلمات التي تقول لنا على ألسنتهم أنهم بعيدون ، تصل المسرحية إلـى هدفها وما بقي من العرض هو تنويعات على ثيمة الغـضب والرضـا، وعلى تبادل الأدوار وعلى تغاير الألفاظ والعودة إلى الماضـي لنـبش

بعض المفارقات. أقول لقد وضح هدف المسرحية من أول لقاء وربما دخول رسول ميدان التأليف لأول مرة باللغة الهولندية جعلت النص يفصح عن نفسه مبكراً. فالمسرحية استهلالها تسير بخط واحد هو خط صناعة العرس والتهيؤ للاحتفال به. اللقاء ومن ثم الزفاف والزواج ليست إلا مفردات للفراغ الروحي، الذي حاول رسول كمخرج وكاتب للنص أن يملأه بحالات عاطفية ومشاهد تسير باتجاه النهاية، ترى ما ذا يحدث للنص لو أن الشخصين لم يتفقا، أو أنهما وقفا عند منتصف الطريق، النص لا يجيب عن مثل هذه الحالات، لا بل أن كل النصوص المسرحية العربية لا تتعامل بطريقة الاحتمالات، لذا فالنص سار بسرعة الـ ٥٠ دقيقة إلى نهاية كما لو كان نشيدا علينا الاستماع له وعلى المنشدين تأديته بحماس العاشقين للقول قبل النهاية.

II

الرغبات المحبطة التي جاء بها الرجل وهو يملي على نفسه لغة العيش ثانية بدون غربة أو تغرب، هي نفسها الرغبات التي ملأت فم الأنثى وهي تحيى بنصف حياة،وتريد تكمله ما ينقصها. وكأي امرأة شعبية من جنوب أو وسط العراق، أنهضت كل الموروثات الدفينة في قلب الظاهرة الشعبية، ظاهرة "الانتظار" فأشعلت البخور وعلقت " العلك" طالبة مرادها وكتبت النذور والأدعية على أضرحة وهمية، واعادت قراءة رسائله ثم تغميسها بالحناء كي يعود مسافرها المهاجر. وفي الوقت نفسه كان روح ذلك الطائر المغرد البعيد، يمني نفسه أن يكون في بيته أو بين دفء من يحب وإذا به يعود كأي محارب خسر كل معاركه مع السلاطين، ولم يبق لديه إلا بضع كلمات يقولها في فراغ اللغة العاشقة.

يدخل الرجل العائد ويدخلنا المخرج معه في وهج حياة صارمة وأكداس من السنوات الممحلة بالفراغ، ليفصح من خلال اللسان والحركة وفقدان الرغبة في الابتعاد عن حميمية البيت أن اللغة ما عادت كما كانت من قبل ثمة تراكم هائل جرى عليها فنبتت عليها الطحلب والسحالى والمراكمات، ليس من لغة منسابة، ولا من حوار متصل، ثمة تقاطعات بين الاثنين تصل إلى حد العراك فالماضي يلقي بثقله في بحبوحة العيش من جديد. كل شيء متقطع وليس من حب مكتمل بل شذرات من لغة غير مفهومة، وليس من ود، ثمة تنقلات سريعة لا نفهم منها إلا أن الحزن يبدأ الآن بالنمو ثانية. ووسط طي اللغة تحت اللسان، ووسط طي المعلومات القديمة، يتقابل الحبيبان وينمو بينهم ذلك الإحساس الدفين في أن يكونا أسرة أو بيتا أو لغة للحب أو شيئا من مودة لم يجدوا لها نباتا يصلح لأن يكون شاهدا إلا بضع وردات ذابلة تلقى على الأرض وسكائر مفردات وحذاء ملطخ بأوحال الشارع.

III

النص شعري في جوهرة، والتمثيل أكثر شعرية، فقد قدم شمال عبه رشت وهو ممثل كردي خبرته كفنان له شخصيته أجواء شعرية تتفاعل مع اللغة التي يجيدها بمرونة من يتفهم كيف تنعكس الأفعال داخليا عليه ولذلك كان كل تمثيله داخليا على العكس من الفنانة الهولندية أوك أوسترهوف وهي ممثلة مسرح معروفة أن تمثيلها كان خارجيا. ويعود سبب ذلك إلى أن ممثلنا العراقي ما يزال منفعلا بدوره يعيشه ويعشقه ويحسبه جزءا من هويته معاناته، وقد أوحى النص في الكثير من مفاصله إلى أن الهجر والتغرب والبعد ومن ثم اللقاء بعد سنوات والعتب

وإشعال الشموع و ونثر الأدعية و وصبغ الأيدي بالحناء وغيرها من الرموز عراقية، وتوصل وفق مبدأ الاندماج النفسي بالدور إلى حد التشابه بين الشخصية والدور. في حين لم يعان الهولندي الشاب وحتى في الخمسين من عمره من مثل هذه المفردات. لذلك مثلها وتركها خارج نفسه فما كان من جسده ولسانه إلا أن نطق بالدور وتفاعل مع المشهد ووصله ، ولكنه على مبعدة منه .

في اطار الإخراج المسرحي ، وجدت أن خطوة رسول الصغير كبيرة ومهمة في تأكيد أهمية الثقافات الأخرى في حرم المسرح الأوربي ولو كانت مثل هذه الخطوة بضعة أقدام على الشارع الغربي. فالنص يكتمل أثناء العمل وهذا ما يجعل النصوص المسرحية هنا عرضة للتطوير على العكس من نصوصنا المسرحية التي كانت تكتمل قبل بدء التمارين وتتطور معها ولم يجر تغيرها أثناء العمل ، مما يعني أننا في الدول العربية نتعامل مع النص المسرحي كما لو كنا نتعامل معه كنص أدبي مكتمل، في حين أن التعامل مع النص المسرحي هنا يخضع لتطور الفاعلية التمثيلية ولرأي المشاهدين ولتطور رؤية المخرج ولذا ليس من نص مكتوب بالكامل في المسارح الغربية بل فكرة يجري تطبيقها والتمارين عليها شأنها شأن أي كائن حي لا ينمو كاملا قبل أن تتضافر الجهود جميعا في أنضاجه.

للديكور نكهة عراقية فراغ ممتلئ بالبيض، ويقع هنا وهنا تجسد نتوءات مسرح يحاكي الروح القلق في اللقاء ومن ثم العرس، وفراغ المسرح المشغول دلنا ببساطة أشيائه على قدرة الفانين العراقيين من صياغة رؤية مكانية شعرية. هل أقول عن التمثيل أكثر مما قلت،

فلشمال عبه رشت دور في نهوض النص تمثيلا من مادته اللغوية إلـــى مادته الفنيـة والصـورية والشعرية

تحية لفرقة المسرح الحديث في خطواتها في أرض نجوس منعطفاتها بخطوات هادئة.

١٣- عملان مسرحيان مفترقان في الشكل متفقان في الأهداف

ضمن احتفالات يوم المسرح العالمي في هولندا- وهو احتفال كما يبدو للفنانين العراقيين عيداً إذ لم نشاهد عند غيرهم ما يدل على ذلك - قدم صالح حسن و أحمد شرجي عملين مسرحيين: مختلفان في الشكل الفني والأداء، ومتفقان بالهدف والتوجه. مما يعني أن الفن المسرحي العراقي برغم من تجاربه البسيطة قادر على أن يعود بك إلى مضارب الخيمة القديمة كما فعل أحمد شرجي في " بعيداً بانتظار الضوء" أداء ولغة وعرضا، عندما جعل من الحروب مادة خلفية لشخصية محبطة ومعزولة، متوحدة مع مصيرها وباحثة عنه تبدو وكأنها مقذوفة من فضاء مجهول إلى فضاء أكثر عتمة. ووسط تداعيات الشخصية التي أصبحت مادة للمسرحية العراقية التقليدية: جندي معزول في ساتر لم يكن له منفذ للخروج فيجسد عزلته في مركزية قارة للشخصية، أو جندي يعود فيجد حبيبته قد هجرته إلى غيره، فيعيد علينا كشف أوراقها، أو عائد مثقل بغبار الحروب فلا يجد إلا حروبا صغيرة مشتعلة في بيته ، أو محبط سياسيا وقد يكون منتهك جسديا فيجد في شتم الآخرين عملا تعويضا عن مأساته. كل هذه من المواد المعاصرة لتجربة الكثير من الكتاب والفنانين. في هذا العمل، نجد أن أحمد شرجي يعيد علينا صياغة خبر الحرب ، بطريقة أداء عراقي معروف. له لغة في الجسد، وأخرى على اللسان، وثالثة مستجلبة من القاعة، ورابعة ذات نبرة إعلامية مضادة للحرب. موصلا رسالة إلينا بلغة انفعالية صاخبة،

وكأنه يبلغنا المأساة رغم معايشتنا لها. ولأنها حرب مدمرة وقاسية على كائن تعود أن يعيد تكوين نفسه بالعمل والخبرة اليومية، يبدو أداء دورها على المسرح متعبا، مثل ما هو واقعها بالفعل. فكان أحمد شرجي متنوعا بالأداء بين مفاصل المسرحية، منسجما مع السياق العام ومنفلتـا عنـه، وحيدا ضمن سياق منودراما شعرية جميلة، وجماعيا ضمن رسالة إدانة الحرب.متجاوبا مع مشاعرنا التي كانت تهتز لمجرد ذكر فكرة الغيـاب والحضور اللذان يشكلان في ذاكرة العراقيين قضية بحد ذاتها. نحن إذن في ساتر للحرب و في حضرة رجل مقطوع الصلة بوحدته العسكرية، وخطوط سلكية لا توصل وأرض مجهولة وذات مشبعة بقلق العزلـة.. بانتظار الضوء القادم من منطقة مجهولة. أما الآخر الغائب عنا فلا نراه ولكننا نشعر به نتحسسه وكأنه هو الآخر مقطوع الـصلة بالشخـصية. ضمن سياق منودراما متجانسة. قدم أحمد شرجي مسرحية نعرف كـل تفاصيلها ولكننا لا نستطيع تمثيلها وتسجيلها فناً. وهذه ميزة تحسب له.

أما العرض الثاني الذي قدمه الفنان صلاح حسن، " لوحات صامتة" فهو الآخر يضعنا ضمن إطار مفهوم الغياب والحضور هذا المحور الذي تبنى عليه الدراما الاجتماعية وإن كان شكلها الفني مختلفاً. نحن أمام شخصية قلقة لا تعرف من أين تبدأ من الماضي حيث أشرطة الزمن تسحب من فضاء مجهول لتقيد شخصية حاضرة تتلو تراتيلها صامتة أمامنا، باحثة ومستفسرة عن أسمها وهويتها ، أم تبدأ من الحاضر عندما تشكل يداه تمثالا لامرأة ما أن تكتمل حتى تتمرد عليه. أم تبدأ من نقطة مجهولة حيث اللغة الجسدية المنفعلة لا تضعنا في سياق جمالي واحد، بل في حركات تشبه وسائل إيضاح بسيطة .؟ ضمن تركيبة الأداء هذه قدم صالح حسن والممثلة الكولمبية سورايا سانشيز عرضا جماليا

مغرقا بالتفاصيل الجسدية والحركات التعبيرية، معيدا علينا قضية البحث عن الذات الغائبة وسط عالم ممتلئ بالجنون والفقدان والحضور الناقص. ومع أن مركزية الشخصية القلقة لا تبدو منسجمة مع سياق عرض أريد له أن يكون متجاوبا مع فكرة أداء جسدي معاصر،إلا أننا وضعنا ضمن سياق لا نعرف بدايته أو نهايته. سياق شخصي بالضرورة. حيث الأفعال مادة للقول وحيث البصر هو القارئ للمشهد، وثمت عدم تجانس بين الصمت والحركة الإيمائية وبين الهدف الذي كان من البساطة في قوله وبين أدائه.

أما خلفيات النص المعلن أمامنا فليس إلا جملة كلمات قيل أنها قصائد وهي بالفعل ضمن سياق اللغة المنطوقة شعرا. لكنها ضمن سياق اللغة البصرية المشهدية وإن حملت الحركات لا ترقى لمستوى الشعر. فلها شعريتها الفنية الخاصة بنوعها وأعني "المسرح" وصالح فنان مسرح. فقد كانت السينوغرافيا بسيطة وعادية ليس فيها لفعل الإضاءة أو الديكور أو الخشبة والصالة لغة فنية. وهذا يعني أن المخرج قد عمد إلى تغييب النص الشعْري لشعلان شريف ولآخرين ووضعه خلف لغة جسدية هي عبارة عن حركات انفعالية وليست لغة للجسد ، بل هي لغة تجريبية لشاب يسعى أن يشق طريقه بأظافر من خشب. وفي العرض ثمت تأثير واضح لطريقة الفنان التجريبي صلاح القصب، خاصة في استعمال الأشرطة السينمائية الميتة كماض للشخصية تسحبها خلفها ثم تلتف عليها لتضيق الخناق بها. وهي فكرة سبق أن ناقشت بها صلاح القصب آتية إليه من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة عندما يتحول ماضي الشخصية الحكائية فيها إلى رجل يحمله على كتفه أينما ذهب. معلنا أن

لا أحد يستطيع الفكاك من ماضيه حتى لو هاجر إلى بلدان غريبة.!! : الأشرطة السينمائية والجسد التمثال واللغة البصرية. هي مواد العرض الذي قدم لنا بصريا. وللفنان صالح الحق فيما يفعل .

II

ما يسعدني في العملين أن صالح حسن وأحمد شرجي سعيا بجهدهما الخاص لأن يقدما عملين كانا نافذة للمسرح العراقي في المنفى، وقد كان لحضور الفنان حازم كمال الدين وملاحظاته قبل العرض تأثير مباشر على نجاح العملين، يضاف إلى ذلك ما قدمه الفنان فارس الماشطة من جهد وتتبع لإنجاح العملين أثره في نجاح المسعى كله.. وذلك يعني أن ترسيخ القاعدة قد يتطلب جهدا أكبر من العمل نفسه.

١٤- ثلاث تجارب مسرحية هولندية شابة

I- عرس البرجوازي الصغير

في منهاج للمعهد الفني في لاهاي " وورك شوب" قدم على مسرح في ضواحي مدينة لاهاي ثلاثة عروض لبرشت هي " دائرة الطباشير القوقازية وأوبرا القروش الثلاثة، وعرس البرجوازي الصغير" . وعلى مدى ثلاث ساعات شاهدنا أهم فصول هذه المسرحيات،

الملفت للنظر في هذه التجارب أن الممثلين من كل الأعمار بما فيهم الأطفال، وعند استفسارنا من قبل المخرجين الهولنديين الذي يشرفون على ورشة العمل هذه، أكدوا لنا أن المسرح مثل الرياضة " خذوهم صغاراً" بعد أن تجري عمليات اختبار لعدد من الأطفال ضمن تركيبة اختبار تجري تحت إشراف مختصين بفنون المسرح من إلقاء وحركة وصوت وحضور شخصية.

ما لفت نظري بل ودمعت عيناي لمشهد طفل قدم باقة ورد لصديقته الصغيرة التي كانت تشترك في أوبرا القروش الثلاثة، فالحب ينمو كالزرع المعتنى برعايته، حسدت الطفلين اللذين لم يفلتا من تحيتي الخجلة لهما على ما قاما به، ولكني في الوقت نفسه كنت أتطلع للآخرين الكبار الذين قدموا مسرحية العرس بشيء من الجرأة والفن العالي، وسبق لي أن شاهدت هذه المسرحية على شريط فديو للفنان المخرج الدكتور عوني كرومي عندما قدمها في صيف العام الماضي في دمشق لطلبة المعهد العالي للفنون المسرحية، ولقيت إقبالاً ورفضاً لجرأة الإخراج في كشف مهازل الأسر الأرستقراطية والبرجوازية عندما تكون الزيجة صفقة على حساب الحب، تذكرت الطفلين الصغيرين وباقة الورد

والعرض الشيق الذي استعاض عن المائدة بقطعة قماش بيضاء وسط المحتفلين بالعروس وزوجها اللذين ظهرا في غاية السكر والفنطازيا الحركية مما أعطانا تصورا عن التركيبة الشعورية الناقصة لطبقة لا تهتم بالاحتفال بقدر اهتمامها بالمظهرية. والغنى، كالسكر يكشف عن زيف الأجساد والنفوس، وفي لحظات تألق فريق العمل يسكب المشروب على قطعة القماش ثم يقذف به إلى الأعلى فتتلقفه الأفواه وهي فاغرة من سماء المسرح الخفيض كالمطر النازل وسط ضحك عال يكشف عن لحظات مرحة لا حد لفنطازيتها، مما يوحي أن اللعب الفني ما يزال هو المهيمن على تركيبة العروض الشابة، في حين كان عوني في عرضه الدمشقي قد أجلس الممثلين على مائدة طويلة ومن تحت الشرشف كانت تجري المساومات المالية والجنسية بالأيدي وبالأقدام وأمام تعري النساء، وأمام تداخل المحرم بالممنوع، قدم عوني تصورا عن انحلال الطبقة البرجوازية كما تصورها برشت، في العرض الهولندي الشاب كان ثمة احتشام على غير المألوف فلم نشاهد ما يعري هذه الطبقة إلا من خلال الحوار الذي جسد برشت به هذه النزعة الاستهلاكية المتهالكة.

هو عرض تجريبي يشترك فيه الهواة ولكنه بالنسبة لنا كان عرضا شيقا رغم أنه بلا دم الديكور وبلا موسيقى وإنارة، ويكفي العاملون فيه أنه على مدى ثلاثة أيام كان الجمهور يتابع العروض النهارية بشيء من البحث عن الجديد في المسرح.

II- دائرة الطباشير القوقازية

العرض الثاني الشيق والمهم هو دائرة الطباشير القوقازية، وهي من العروض التي كان المسرح العراقي قد قدمها مرارا، بل وأصبحت مادة

تحويرية لدى المؤلف عادل كاظم باسم " دائرة الفحم البغدادية" التي منعت من العرض لحسها السياسي العالي الذي يناقش فيها تقسيم العراق وفق تقاسيم الأديولوجيا. وعادل الذي أراد بعرضه هذا أن يدين التحالفات السياسية ، حاول من خلال مواقف الفنان إبراهيم حلال مخرج المسرحية أن يستبطن الحكاية القديمة للملك سليمان والموروث الشعبي للأمام علي اللذان كانت حكايتهما مع الطفل المتنازع عليه بين امرأتين مادة للقص الشعبي – الديني: غنية تدعيه وأم تربية ولا تستطيع إطعامه، مادة لكشف الطبقات التي تتنازع على ثروات البلد، وما الطفل لدي برشت إلا رمزا للثروة القادمة. والحكم في هذا الإطار معروف. ليأتي برشت فيضفي على موضوع الحكاية طابعا ملحميا معتمدا إطار الحساسية الشعبية المنفتحة على التجريب والخيال. فيصور من خلالها حال الإنسان الذي تتقاسمه الرغبات الحقيقية والرأسمالية السلطوية في محيط من القص الشعبي المقبول على مدة قرون ولكل الثقافات.

كل المثلين من الفتيات، ومن خلالهن نستشعر طابع الأمومة والطفولة، إلا أن العرض كان جديدا بالنسبة لنا. فقد أعتمد الإخراج الراوي الكلي العلم، الحاضر والمهيمن على مسار الأحداث، ففي البداية يكشف الراوي عن اللعبة الفنية للعرض، فيروي المشهد ثم يجسد أمامنا ومن خلال تتابع فقرات القص ينتقل بنا الراوي إلى بيوت في المدينة ساحبا الجمهور خلفة متتبعين خطى الحكاية وأماكن تنفيذها قبل خطى الممثلين، فأدخلتنا الراوية في بيت ومن هناك وجدنا مشاهد العرض تتلوا بألسنة من يبحث عن الطفل– المستقبل لتأتي الأم عارضة طفلها الجائع، وعندما نصل إلى هذه النقطة تنقلنا الراوية إلى مخبز في المدينة لنرى بالفعل الخبز الذي يبيعه الفران بثمن لا تستطيع الأمم شراءه ولكن بعد

المساومة تقبل بشرائه لطفلها، بعد ذلك ننتقل إلى مكان للعب الأطفال لنجد أن الطفل المتنازع عليه قد اصبح مشكلة لأطفال الحي يعارك ويشترك ويدخل في مشاحنات ومساومات، وفي هذه اللحظة تنتقل بنا الراوية إلى جوهر الحكاية عندما تستحضر الحكاية حاكما ليقضي بين المتنازعتين على الطفل، القاضي السكران المرتشي يحكم في أول الأمر للبرجوازية بأخذ الطفل وسط مظاهر الشد والجذب بيدي الطفل، ومن خلال القلب الكسير للأم تسمح بأن تأخذه المدعية بالطفل، لكن القاضي يفوق من غفوته ليس بسبب من صحوة ضمير، إنما لعدم قدرة المدعية على منح الطفل مشاعر أمومة حقيقية.

III- أوبرا القروش الثلاثة

لهذا العرض الذي شاهدنا منه مقاطع كثيرة نكهة خاصة، فهو يقدم بطريقة غنائية كاملة، يؤديها ممثلون ومطربون معروفون، مما يعني أن العرض سيأخذ طابعا اوبراليا عالي النبرة وسط مشاهد تغذي العرض من خلال الحركات، ومن خلال ما تقدم يعتمد العرض على فتاة تبحث عن طريق الرقص وتقليد الآخرين عن الهوية الفنية لها. في هذا العرض يشترك أيضا الممثل العراقي رسول الصغير بعد أن اختير من بين عشرة فنانين ناجحين في مسرحية " الحج إلى جزيرة المياه" ليقدم لنا مشاهد صامتة بحركات هي أقرب إلى إلى التمثيل منعا إلى الرقص .

ممثلون شباب، ومغنيات أوبرا محترفات، وفنانون موسيقيون محترفون وهواة، وفنانو مسرح من مختلف الجنسيات، هم كل ما يمكن

أن يقدموا لنا عرضا لمسرحية كتبت في ظروف غامضة عن قصة شعبية معروفة.

للتعامل الفني مع المسرحيات في هولندا، كما هو في بلدان أوربية أخرى طريقة فنية مهمة أرى أن يطلّع عليها المعنيون من الفنانين العرب، طريقة هي غير ما تعارفنا عليه في عمل مخرجينا العرب، وأستطيع القول بوضوح أنني كنت ممن يقضي ساعات طويلة في مشاهدة تمارين المسرحيات العراقية ، قبل أن تكتمل للعرض على الجمهور، وسمح لي عدد من المخرجين أن أواكب التمارين المسرحية من أول يوم عمل فيها. حتى أن حقلا صحفيا سميته " أثناء التمارين" كان يعكس ما أشاهده من تغيرات على النص والأداء ومن ثم كيفية نمو العمل الفني وتطور أفكاره وأداؤه. إلا أنني في العروض الهولندية أشاهد العكس مما تعارفنا عليه على يد مخرجينا العراقيين. ذلك إن العديد من الفنانين المشتركين لا يعرفون ماذا يجري للعرض وماذا يؤدي بقية الممثلين فيه، فالإخراج هنا لا يسمح بأن يرى الكل، الكل. وإنما يسعى لتدريب الممثلين كل على انفراد على مقاطع من العرض خاصة بهم ، وليس من شأنهم أن يروا ما يتدرب عليه بقية فريق العمل. وفي الأسبوع الأخير قبل العرض تجري عملية دمج المشاهد بعضها ببعض ومن ثم توليفها وفق خطة الداماتورج والمخرج .عندئذ يتعرف كل الممثلين على كل الأدوار، وهذه الطريقة تتبع النظام العملي للممثلين الذين لا يتفرغون للعمل كاملا، بل أن مشاركتهم هي جزء من أوقات مقتطعة من سياق التدريب والتلمذة والعمل.

في أوبرا القروش الثلاثة، لم يكتشف العاملون بعد ما هـي الخطـة الإخراجية فقد تستمر التمارين اشهرا عدة على مقاطع، ومن خلال نموها تتغير الخطة الإخراجية ومن ثم تتغير طرق أداء الممثلين. ما شاهدته في الساعة المخصصة لهذا العرض هو جمع مفترق من عمل ينمـو وفـق سياقات إخراجية – أدائية فيها من الشعر الجسدي الكثير .

١٥- أعمال المهجر المسرحية

شاهدت خلال الشهرين الماضيين في بلجيكا وهولند ثلاثة اعمال مسرحية،وكلها لكتاب ومخرجين عراقيين. بعض ما شاهدته لا يمكن أن نطلق عليه صفة المسرح لكثرة اللعب العبثي فيه، وبعضه الآخر يقترب من العرض المسرحي ولو بمسافة يمكنه أن يعالج اخطاءه فنيا. المسألة التي نحن بصددها تتجاوز النوايا بتقديم عمل مسرحي إلى منهجية أن يكون ما يقدم هوعمل مسرح، ويبدو أن الكثير من الفنانين قد استسهل غياب الجمهور العراقي وصحافته ونقاده، وبدأ يمارس عمله بمعزل حتى عن أبسط الشروط الفنية لتقديم العمل المسرحي.وبدأ البعض يقترح اشكالا فنية وينظّر لفوضى تقديم الأعمال المسرحية وعد ذلك اكتشافا تباهى فيه في مؤتمرات يسافر إليها على حسابه الخاص. وقد شهدنا في السنوات الماضية عدداً من الأعمال المسرحية المفبركة لتقديمها على أساس أنها أعمال لفنانين عراقيين جاءوا وهم محملون بطاقة وثقافة المسرح العراقي وحطوا هنا في هولندا وبلجيكا وانجلترا والدنيمارك والسويد ليقدموا لهم ثقافة متقدمة في ميدان المسرح، وبعد تجربة أو تجربتين لمس الجميع الفراغ الذي يعيش فيه بعضهم إلا القلة التي أخذت العمل المسرحي بمسؤولية، فقدمت نفسها ضمن ثقافة غربية متمكنة، ولم تدع لنفسها أنها قد عملت مجرى ومسارب في ثقافة أوربا!!! بحيث اصبحت نموذجا يحتذى به!! وطريقة تعوض الجمهورعما عرفوه عن قيم المسرح العراقي. من بين هؤلاء الفنان جواد الاسدي والراحل الدكتورعوني كرومي والدكتورفاضل السوداني وحازم كمال الدين -إلى سنوات مضت- وكاميران رءوف وشمال عبه رش.

في هذه المعالجة نحاول مناقشة ثلاثة تجارب مسرحية لشباب هـواة ومحترفين قدمت في بلدان اوربية، لا تمتلك الاعمال من ثقافة المسرح الشيء الكثير لكنها يمكن أن تتطوروتنمو في مناخ الانتماء الحقيقي لفن المسرح وليس إلى الإدعاء الفارغ بامتلاك ثقافية لغوية لم ترق محصلتها إلى مفردات التسوق اليومية- عدا حازم كمال الـدين-. والامـر يبـدو كارثة ليس في مجال المسرح وحده، إنما في عموم ثقافة شباب المهجر، خاصة أولئك الذين يبنون أنفسهم على تعجل دون حساب لتراكم المعرفة، ونشهد في مستويات نشر عديدة منها الصحافة الألكترونية أن الكثير منها لا يرقى إلى مصاف النص الأدبي. وهذه التجربة المريرة تعكس الطابع العجول لبعض الفنانين الذين تستهويهم المسارح والصحافة الأكترونيـة وهم لما يزالوا في عداد الهواة.

المسرحيات هي:

١- أطفال الحرب للمخرج الشاب علي ريسان - السويد.قدمت فـي المعهد الثقافي العربي في بروكسل.

٢- مدينة السلام " السلاح"اخراج حازم كمال الدين - بلجيكا. قدمت في الاكاديمية الحرة في لاهاي.

٣- امراء الجحيم اخراج فاروق صبري - نيوزلندا.قدمت في مدينة ابلدورن في هولندا.

الأعمال الثلاثـة تـضع المـسألة العراقيـة بتعقيـداتها موضـوعا مشتركا،وتقدمه بلغات عربية وإشارية تجمع بـين المباشـرة الإدائيـة والأداء الإشاري لجمهور ليس كبيرا إذ لا يتجاوز جمهور أي عـرض منها الـ ٣٠ شخصاً. لعل عرض فـاروق صـبري أكثـر العـروض

جمهوراً وهذا بحد ذاته يعكس طريقة انعزال هذا النوع مـــن الممارســـة الفنية عن قاعدتها الشعبية.

I- أطفال الحرب

يمتلك هذا النص كل مقومات العمل المسرحي الناجح ،ثيمة مركزية غاية في الغني وهي " إلى الذين رحلوا قبل تفتح البيلسان" مستلة من عدد من النصوص الشعرية والنثرية لقاسم حميد فنجان ولطفية الدليمي وسلام عبود وعلي ريسان كما يمتلك العرض ممثلا جيدا ونصا مرنـــا متعـــدد الأشكال وسياقا فنيا بسيطا يبتدئ من الدخول لاكتشاف المنفى وينتهـــي بتأبين رفاقه الشهداء في مقبرة على الطريق. وبلغـــة شـــعرية منتقـــاة وباقتصاد فني قدم علي ريسان تصورا جيد وملفتا عن قدرات الـــنص الشعري على أن يكون نصا دراميا بخط فكري متميز.

بالطبع خضع العرض إلى مكملات اسهمت في شد لحمته الفنية ثمـــة ديكور موحي ومركز ومعمول بطريقة بسيطة، لا تخرج مفرداته عـــن حاجة العرض كثيرا. لكن التعامل مع هذه المفردات وهو ما يكون رديفا فنيا للنص، لم يكن تعاملا مشبعا أو مكتفيا، وهو ما اخذناه على المخرج الممثل عند مناقشتنا معه. مما يعني أن العمل في المسرح لا ينقذه النص لوحده، ولا الممثل لوحده ولا الديكور لوحده ولا الجمهـــور المتعـــاطف لوحده، بل نجاح اي عمل يتوقف على قدرة المخرج على صـــهر كـــل مفرداته في بوتقة الفن. كان بامكان رمزية الأم أن تتسع لعلاقة الممثـــل معها وليس لمرة واحدة ثم نسيها معلقة على الحائط، لتتحول إلى أبعد من مستوى الامومة والعاطفة الملحقة بها لتصبح ارضا، حاضنة أو حائطـــا لصلاة الشهداء، أونداء وصدى يتردد في ارض العراق،لاســيما وأنهـــا

تحتل مساحة يسار المسرح وهي بقعة موحية وغنية الدلالة. وبالمثل نجد أن مفردة الحقيبة وهي من اهم مفردات العرض حيث حملها على الظهر تعني أن زمنا ماضيا يثقل الشخصية بتبعاته ملتصق به، هكذا قالت لنا احدى حكايات الف ليلة وليلة من أن أي أحد منا لا يمكنه أن يتخلص من ماضيه الذي يبقى يحمله على ظهره اينما يرحل، لكن المخرج /الممثل لم يستثمرها بما فيه الكفاية بحيث يشبعها بقدرتها على ان تكون الحقيبة حقيبة، وبيتا، وصرارا، وصندوقا يحفظ، وملاذا يستشعره كلما فقد شيئا، فهي بيته الذي يحمله، وهي ذكرياته وهي ملاذه ومع ذلك وجدنا ان المخرج الممثل يقتصد بالتعامل معها ويتركها مرمية كأي شيء من اشيائه كما لو كان يريد اختصار زمن العرض وهو القادر على ان يشبعه بزيادة الحركة والفعل .

للعرض أدواة كثيرة لم يستثمرها وكان بامكانه أن يرسل أكثر من رسالة عبرها. فالحروب التي حدثت في العراق ليست بين طرفين متصارعين فقط ،بل قد تكون حروبا ذاتية، والعرض كان يوحي بكل أنواعها، حيث ان الهجرة لا تعد هربا من الحرب مع إيران مثلا بقدر ما كانت خلاصا من وضع داخلي ومن أجل الاستعداد للعودة ثانية، هذه الثيمة المبنية على وقائع سردها العرض لم تشبع جيدا وهو الامر الذي جعله يقتصر على استذكار اصدقائه الشهداء يوم كانوا أطفالا يلعبون ويشتركون في صياغة يومهم العادي. ولخص العلاقة مع الاطفال الاصدقاء الشهداء الآن بالمقبرة التي تحولت إلى ثيمة شعرية جميلة ولكن قاصرة وقصيرة اقتصرت على ذكريات صديقين أو ثلاثة فقط في حين أن العرض يحاكي جموعا لذا يمكن أن تمتد الفكرة إلى أصدقاء

آخرين أو إلى الجمهور باعتبارهم مهاجرين يمتلك ان كل فــرد مــنهم ذاكرة شهيد.

تعاني عروض الشباب مــن المخــرجين خاصـــة فـــي عــروض المونودراما، وهي اصعب انواع العروض واكثرها صــلابة،من كثــرة الافكار والشخصيات ضمن طاقة ممثل واحد، مما يعني إثقالا على ممثل واحد أن يؤدي كل هذه الأدوار، لكن علي ريسان اختصر هذا المتــراكم على شخصية واحدة فقدم ذكرياته عنها وهو ما يجب أن يكون. مثل هذا الاضطراب في فهم قوة ودورشخصية المونودراما لم نجده في عــرض علي ريسان، مما جعل العرض يغتني بالمتابعة. فالمونودراما ليست خطا تصاعديا واحدا،بل هي عدة خطوط تسير سوية أو متتابعة في شخــصية الممثل دون أن يفقد أحدها دلالته. ليس في عرض المونودراما زوائــد، بل اقتصاد مكثف لكنه مكتمل، بحيث لانجد لفظــة أو شــيئا زائــدا او مستعملا لأكثر من مرة واحدة. لكن بعض الثيمات الــصغيرة المهمــة وخاصة عندما تكون في بداية العرض لابد للمخــرج أن يطورهـــا وان يجعل منها ثيمة مشتركة تغني العرض بتدرجاتها الاســتعمالية، ومنهـــا مثلا، استهلال العرض الجميل والمكثف والمقتصد. بحركة مولدة مهمـــة وهي الكف المنفتح على ستارة سوداء، والقدم التي تخطــو فـــي أرض غريبة. هذه الثيمة البصريةالاستهلالية مهمة جدا لو اســتثمر المخــرج قدراتهما وطورهما خلال العرض ولكنه قدمها ونسي دلالتها على خشبة ارضية الغرفة الصغيرة.لقد أهمل المخرج/الممثل هذه الحركة المولــدة التي كان بامكانه أن يوسعها بالتعامل مع الكف وهــو يلمــس الاشــياء القديمة او يقرأ الرسائل او يصافح بها الجمهور أن ان يحولها إلى حاملة ومحمولة لكنه نسيها وبدأ بتجميع حركات مفترقة ليس لها تأســيس فـــي

العرض مثل البكاء أو الوقوع أرضا..ومن الثيمات الصغيرة التي طورها وأغناها تلك النغمة الإيحائية التي ولدها غياب اصدقائه فقد جعل منها نغمة جماعية وأنشودة يشترك بها الجميع عندما تحولت من خطاب الذات إلى خطاب الجماعة.

ثلاث صفحات هي كل النص الذي بين أيدينا ولكنها ثلاث صفحات ممتلئة بالشعر العراقي الذي لم يكتبه أحد، بل كتبته المآسي والحروب فجاء على ألسنة شعراء وكتاب وممثلين وجمهور يستصرخ فينا المشاركة ويتقدمنا حيث لا نعرف اين نسير إلى المنفى مكان استعادة الذكريات، أم إلى الوطن حيث المقابر تسد نوافذ العيون؟. لا ندري صرخ الممثل بوجه جمهور لم نتعود أن نموت مرتين: مرة ونحن نسافر خارج بلدنا، واخرى حينما نستعيد ذكرى من فقدنا. كلنا كما يقول برخت صدى للآخرين ولكننا في لحظة ما نستقيم عندما يعود الصدى ليس إلينا نحن المنتظرين، بل إلى تلك الشواهد التي ملأت ارض العراق علها تستيقظ.

نحن أطفال الحرب،
يتامى رغم أنوف أبائنا الأحياء،
ولدنا على دمدمات المدافع
ورضعنا زئير الراجمات،
كان ابي نجارا، يصنع توابيت الذين يساقون إلى انتصارات مؤجلة،
وأمي تخيط رايات سودا وأعلاما وطنية يرتجف في قلبها الله محاصراً،

بمثل هذه النشيد، الصدى ، يقرأ علينا علي ريسان رسالة الموتى الأحياء فينا.

II- مدينة السلام "السلاح"

يلعب الشاعر صلاح حسن مؤلف لأجزاء من هذا العرض المسرحي غير المستقر كما سنرى على الحرف الاخير من "مدينة السلام" وهي بغداد فيغير الميم إلى حاء لتصبح "مدينة السلاح"،وهو لعب شعري كنا نأمل ان نراه مجسدا بلغة فنية مفهومة ومدركة من قبل جمهور تعود من حازم كمال الدين أن يقول شيئا افضل مما قدمه في هذا العرض، وهو الذي يمتلك سجلا فنيا كان في مقدمة الفنانيين التجريبيين الذين يمكن ان يكون لفنهم تيارا واتجاها لاسيما في منطقة عربية قلما اشتغل ممثلوها ومخرجوها على الجسد.وكنت من المتابعين لعمله في بلجيكا وقدمت تصورا جيدا عن قدرات هذا المخرج وهويصهر تيارات الحداثة في أعماله ولكني منذ مسرحية " راس المملوك جابر" لم أجد له عملا يتواصل به مع اعماله السابقة. لقد اغرق نفسه وأداته بتجريد الجسد من اي حركة دالة بعدما كان يربط كل حركة بمراكز افعال الجسد، حتى أنه قدم تصورا جيداً في أعماله السابقة عن هذه المراكز التي كانت واحدة من قدراته الذاتية على جمع مايرخولد مع جروتوفسكي مع المسرح الياباني مع التراث الشعبي في استراليا. وكنت اشاهد في بيته أفلاما عن هذه المدارس وهو يخضعها لتجريب فني متميز في اعماله التي ألف معظمها. لكن حازما الذي انشغل بما هو غير مسرحي، ضيع علينا وعلى فنه قدرة كنا بأمس الحاجة إليها، وهي تربية قدرات الجسد الشرقي على أن يستوعب حكايتنا المتشعبة بطريقة اكثر جمالية وقدرة على توضيح ما التبس في اللسان.

ماذا قدم لنا في مدينة السلاح؟

النص الذي الفه الشاعر صلاح حسن لم نجد منه اي إشارة دالة على أن بغداد تحولت من مدينة السلام إلـى مدينـة السلاح،سوى وجـود شخصيات شبة ملتبسة القول والحركة كما لـو كـانوا فـي مستـشفى للمجانين،وكان ذلك ممكنا ومقبولا لو أن المخـرج بررلنـا فنيـا هـذه الحال،بدأ العرض وثمة ثلاثة جثث تتوزع المـسرح،وهي ثيمـة يقـول صلاح حسن عنها أنها مكتوبة كقصيدة وحولها المخرج إلى مسرحية، ثم حول نصها إلى حركات؟ يمكننا أن نتصورأن اللفظ يتحول إلى حركـة وهو لم ينطق به إذا كانت الحركات مفهومة،فالـصورة العيانيـة التـي شهدناها للحركات لم نفهم منها أنها كانت شعرا وتحولت إلى حركـات.. علنا ندرك هنا أن التجريد مهما كان يترك خيطا منحنيا واحدا دالا على احتواء الصورة الفنية الموحية باشكال على لوحة يرسمها ممثلون.ولكن وجدنا أن ما قدمه المخرج كان خاليا تماما من اي دالة علـى أن بغـداد تحولت إلى مدينة للسلاح، سوى ان الممثلين الشباب الذين جـاءوا مـن العراق إلى بلجيكا وتعامل حازم كمال الدين معهم كنص ليقدموا أنفـسهم عملا فنيا بدا غير مترابط العلاقة بينهم كمهاجرين وقصيدة لم لم تكتـب عن معاناتهم، بل كتبت بمعزل عن فكرة وجود ممثلين شـباب جـاءوا ليقدموا معاناتهم هنا.هذه المفارقة التي اشتغل عليها المخرج لم نجد لهـا دالة في التمثيل والعرض. فكان جهد وطاقة الممثلين الشباب لوحدها هي العرض البصري .هذه الطاقات الرائعة والمهمة هي روافـد لمـسرحنا العراقي مستقبلاً ولكن ليس بهذا العرض المشتبك مع نفسه وغير القادر على ايضاح اية فكرة، هل هي فكرة الشباب القادمين إلينا ليحكوا قصتهم كما بدا لنا من العرض وكما وصلنا عبر الشرح الذي رافق الـدعوة؟ أم أنهم جاءوا ليمثلوا قصيدة لصلاح حسن حولها المخرج إلـى حركـات

توضح معاناة مدينة تحولت من مدينة السلام إلى مدينة السلاح؟. ضمن هذا المناخ الملتبس تقع الكثير من العروض المسرحية في تبسيط فني محاكية لحاجة العراقيين إلى استدعاء الدموع والآهات على ما مضى، كما توضح كم هي هذه الذاكرة قادرة على استعادة ما مضى بناء على حضور الدماء والقتل في الحاضر. الشاعر هنا لم يكتشف شيئا جديدا بقدر ما يعيد علينا حكاية السلاح الذي تمتلئ به بغداد دون أن يقول ولوبسطر واحد ما جدوى هذا السلاح ومن هم القائمون عليه.كنا بامس الحاجة إلى ان يمثل لنا هؤلاء الشباب ليس النتائج التي انتهى إليها العراق، بل الاسباب التي دفعت الآخرين كي يوصلوا العراق لمثل هذا الوضع وهم بالطبع كمهاجرين جزء من هذا الوضع المأساوي.

يبتدئ العرض بفترة صمت قاتلة استمرت حوالي عشر دقائق كانت ثقيلة ومربكة لا نرى فيها إلا ساحة عريضة غير ممنهجة فنيا تتوزعها اكفان لجثث ثلاث، مقمطة ومدفونه في العراء، وبدون ادنى فعل ينهض احدهم ثم الثاني بينما يقطع الثالث المنطقة بحركات تجمع بين الهستريا والجنون، وكأننا في مسرح جان جينيه حيث المستشفى هو المكان الأكثر ملائمة لسرد حكاية جنود نهظوا من مقابرهم أو تلاميذ مدرسة عادوا بعد فصل مدرسي دموي أو جماعة عمال لم يجدوا عملا غير دفن ذكرياتهم، فعادوا للبيت فارغين منها. هذه الثيم الشعرية هي الاكثر ملائمة لهذا العرض ولكننا لم نجد اي واحدة منها فيه. بعد دقائق من افعال غير دالة ينتفض احد الاكفان ليخرج منه شاب مهووس بالحركة الصامتة وبالكلام غير المفهوم وسط لعاب يسيل كما لو كان في جيفة أو مزبلة نتنة، ويتحرك باتجاه الأخر الذي بدا هو الأخر ناهضا إلا من ملابس رياضية يلتقيان وسط ارباك الصورة متعانقين وغير مدركين أنهما كانا معا في

الموت، ثم يلتحق بهم شاب كان طوال ربع ساعة مبحلقا باحد الجلـوس الذي سبب له ارباكا هو جزء من فعالية تجميد الرؤية علـى متحـرك، لكننا لم نجد له فعلا دالا فقط ان الحركة كانت مشحونة بفعـل لاارادي عبثي، ثم يتحرك الجميع دون هدف وسط انارة ارضية ليخرج لنا فـي اخر العرض المخرج مقعدا يسيره الاخرون على كرسي يجيـب عـن اسئلة المدينة والحرب والسلطة باللغة الهولندية المتقطعة التـي لا يفهـم منها لواصطحبتها الحركة اي فعل دال.العرض كله كان صامتا إلا مـن حوارات لم تغن المشاهدين مما يدل أن التجريد الذي اعتمـده المخـرج وضيع فيه نص القصيدة أو ما يجب ان يظهر لنا بالحوارات هو الاساس لاسيما وأن اربع شخصيات كانت كافية لتقليب مدينة السلام إلى مدينـة السلاح، ففقدنا اية صورة عن وضع العراق إلا من خلال صور محبطة لجيل من الشباب فقدوا الأمان والثقة حتـى بانفـسهم. نـسأل مؤلـف المسرحية صلاح حسن فيقول أن العـرض كـان منـسجما وأهـداف القصيدة،وأن العرض هو الذي كتبته، وعندما نسأل المخـرج يقـول ان لاعلاقة لقصيدة صلاح بالعرض المسرحي لانها لم توظف فيه إلا فـي مقطعها الأخير، العرض كما يقول مخرجه اعتمـد ثيمتـين: الـصمت والحركة وهما لاعلاقة لهما بالشعر المكتـوب، بـل بـشعر الـصورة الأخراجية وانت اين تجد النص ؟ لاشك أن اضطرابا للقيم الفنية يجعلنا في المهجر نفقد اي صلة بفن المسرح.

على ارضية باردة وعادية حرك المخرج بيادقه البشرية بتوزيع جثث قتلاه الأحياء على خط مستقيم، وكأن الاخراج الاحادي حيـث حركـة لشخص واحد يتبعه الأخربحركة أخرى،هو أن الشكل الفني الذي اعتمده حازم كان شكلا مدرسيا بعيدا كليا عن فنية الاخراج الحديث. لقد جعلنـا

نرى الجميع يتحركون على خط مستقيم واحد مرسـوم بحبـل حـاول الممثلون أن يجعلوا منه اسيجة ارضية يحجزون به ممثلا عن آخر ليقول شيئا ضمن موقعه. حتى هذه الثيمة الشعرية المكانية البـصرية فقـدت قيمتها عندما لم توظف بناء على تطور الافعال، بـل جعلهـا المخـرج فواصل غير ممنهجة في جسد العرض لكسر الملل الذي اصـابنا. ايـن الصمت وفعل الاستهلال الذي بدأ فيه العرض واستغرق عشر دقـائق؟ إذ كان بامكانه أن يستثمره في العرض وفيه فواصل كثيـرة يمكـن ان تستفيد من ايقاع الصمت لردم مناطق كثيرة بين حركة واخـرى، لكـن المخرج كما يبدو نسي ما استهل به مسرحيته فقدمها عارية من افعالهـا الدرامية بخط مستقيم يتأرجح بين يمين المسرح وشماله متناسـيا بقيـة بقاعه.

ثلاثة أشياء لم يكن العرض موفقاً بها:

الأول: هو ان ما قدمه حازم كمال الدين كان ادنى من العادي قياسـا لما قدمه سابقا من اعمال مميزة جعلت منه فنانا يمتلك اداة فنية متميـزة ونادرة وهي ثقافة الجسد فنيا حينما وظفها توظيفا شـعريا جماليـا فـي اعماله السابقة التي شكلت رصيده الفني فكـان يقتـصد بهـا الكـلام ويختصر فيها الشروح.

الثاني: عدم استثمار قدرة الممثلين الشاب المتميزة علـى الاسـتجابة وردود الافعال، وهي امكانات جيد يمكن استثمارها في اعمـال ليـست تجريدية تضيّع عليهم تربية قدراتهم وهي في أولياتها، بل فـي أعمـال درامية فيها نص متميز وخطة إخراج واضـحة. وخـشيتي ان يـضيع هؤلاء الشباب إن هم استمروا على مثل هذه الأعمال غيـر المـدركين

لابعادها الفنية وقد تغيّب فيهم وعي وفهم العمل المسرحي الملائم لقدراتهم الذهنية والتجريبية.

الثالث: أن ليس كل نص لقصيدة يمكن أن يكون نصا مسرحيا، فالدرامية ليست اصواتا تتعاقب على الحضور الصوتي ولاهي فكرة مغربة تلعب على الجناس والمفارقة اللفظية، بل هي فعل درامي له شروط ادنى تميزه عن القصيدة وعن المسرحية المكتملة. وعندئذ يمكن لاي نص شعري ان يوظف واي مخرج يمكن أن يستل منه شعيرة، صلاح حسن ليس كاتب مسرح بالرغم من أنه خريج مسرح هو شاعر يمتلك صوتا دراميا وقد قرأ نصا في بروكسل فكان نصا شعريا جيدا.لكن ما سمي بمسرحية هنا في هذا العرض فهو بعيد بسنوات ضوئية عن فن المسرحية.

وعندما نبدي ملاحظاتنا التي تبدو قاسية فذلك ان حازما ليس متدربا جديدا ولا هاوياً، بل هو فنان محترف وله أعمال جيدة وسجل فني يشار إليه. ولكن ثمة تراجع ربما سينتبه له لاحقا ليعيد نفسه إلى مسارها التجريبي السابق بعد ان يترك الثانوي- وما أكثره- الذي أغرق نفسه فيه خلال السنوات الثلاث الماضية.

III- أمراء الجحيم

للقادم من نيوزلندا لتقديم عرضه المسرحي في هولندا فضل كبير وهو يقدم جهده الفني لنا بطريقة لا تخلو من مغامرة.هذا الفنان هو فاروق صبري ونص مسرحي كتبه الشاعر عبد الرزاق الربيعي ثم غير المخرج من سياقاته بناء على رغبات دفينة لدى كل المخرجين من أنهم لابد وأن يتدخلوا على نصوص غيرهم ليثبتوا أنهم هم أيضا كتاب

مسرح، وهذ الطريقة لم تخل منها العروض الثلاثة التي نتحـدث عنهـا الان، وهي طريقة غير منهجية للعمل المسرحي.

الفكرة يوضحها عنوان المسرحية "امراء الظلام"وما اكثر الأمراء في العراق وما اكثر الظلام والظلامية الذي اعتمـده هـؤلاء التكفيريـون كطريقة لدمار العراق وإنسانه.المسرحية لا تخرج عن هذا السياق، سياق ان يكون "ابو دلامة" وهو رجل دين يجند المخربين لعمل انتحاري فـي العراق، وهؤلاء المخربون من جنسيات عربية واجنبية جاءوا العراق لا ليمارسوا فيه تجارة أو سياحة أو للحصول على معرفة، إنما ليـدمروه. ووسط تبدلات المشاهد واللغة المنطوقة والحوارات، يستبطن ابو دلامة- فاروق صبري- كل الشخصيات التي جندها لتدمير العراق بطريقة ان تكون المونودراما قادرة على تقديم عدد من الأفعال المتشابهة باسـلوب واحد. كل الشخصيات النسائية والرجالية جندهم بالطريقة نفسها، وقاموا بالاعمال نفسها،ولذا كان كل ما في العرض هو تكرار لنموذج واحـد. وهو ما يغاير مفهوم استعماله للأقنعة التي يستبطن من خلالها حيـوات تلك الشخصيات التي يجندها،واعتقد ان استعماله للأقنعة لم يكون موفقا، فلماذا يتقنع بهم وهم الذين ارتضوا أن يعملوا تحت امرته؟هل فهم فاروق صبري مهمة القناع والذي يستعمل غالبا لما يغاير الشخصية المحوريـة فيستبطنه الممثل كي يظهر المتناقض فيه لا المتوافق معه؟ الشخـصيات الانتحارية وابو دلامة على فكر واحد وسياق حياة متشابهة فلـم القنـاع إذن؟. كل ما سمعناه أن الشخصيات تحكي عن حياتها قبـل الانتحـار، وهي حياة لم نجد فيها مفارقة تخالف سياق العرض بل تكـرره، كـانوا متخلفين بالرغم من انتمائهم لفئات شعبية، واصبحوا بعد موافقتهم أكثـر تخلفا. إذن ما هو دور القناع فنيا كي يستخدمه المخرج؟وهو الامر الذي

كان الشكل الاكثر حضورا في العرض كله.إن استخدام الاقنعة طريقة سهلة، لكن دلالتها تبدو في هذا العرض بعيدة عن الفنية. في حين نسي المخرج التعامل مع مجموعة من الجماجم جمعت في شبكة مدلاة من سقف المسرح إلا مرة واحدة كان بامكان هذه الثيمة البصرية أن تدخله إلى حياة الذين قتلهم الإرهاب ومن هناك نسمع قصص حياتهم ومواقفهم ولكن المخرج لم يدرك ان هذه الشعيرة يمكن ان تنقذ عرضه الأحادي. فنسيها واهملها وهي تحتل أهم بقعة في المسرح. ولذا لم تدخلنا المسرحية لجوهر فعل التدمير الذي يؤمن به هؤلاء عن قناعة دينية ثم يقدمون إلى العراق لتنفيذه. هذه الطريقة البسيطة التي تظهر لنا أن العدو غبيا وسهل الاقناع لمجرد أنه متدين بطريقة سلفية، لم تعد صالحة للمسرح الذي يسعى لتقليب الحدث على اوجه درامية مختلفة،كي يكشف عن طريق الفن مستويات الإيمان الزائف باستخدام المفخخات والاحزمة لتدمير الناس. لقد قدم فاروق صبري الانتحاريين بطريقة تبسيطية وغير مقنعة، وليس بطريقة درامية تكشف عن اعماق ايمانهم الزائف. ولا فاي عمل فني من هذا النوع لا يختلف عما تبثه الفضائيات ويكتبه الصحفيون المرتزقة في الصحافة الألكترونية عن العراق وهم في غرفهم أو ماخورات أوربا. مثل هذا النص بعيد عن المسرح، بل هو عمل دعائي لا قيمة فنية له. فما سمعناه وشاهدناه في العرض هو ادنى بكثير من اخبار الصحف وتقارير المراسلين في حين نتطلع إلى حوار درامي يقلب فكرة الانتحاريين على أوجه مختلفة، حوار مترفع عن العادي وغائر في فكر الشخصيات الممسوسة وكاشف عما هو غير متداول اعلاميا. ولكن كما يبدو، أن المخرج قد بسّط العمل، وجعله يسير في خط درامي واحد، وهو مما نسمعه ونقرأه.فكان الواقع الذي نعيشه اغنى واقوى حضورا

من الفن، في حين أن الفن لايستحي من الواقع وتقع على الفن والفنان مهمة كشف الواقع وتعريته وإدانته والبحث عن جذور ظاهرة الإرهاب ومسبباتها والحواضن التي تعشعش فيها هذه الموبقات الفكرية.

على الجانب الفني كان ديكور العرض المسرحي الذي صممته الفنانة رملة الجاسم موحيا ممتلئا بالشعر، بطريقة استخدمت فيها المزج بين مناخ ديني سلفي وجو ممتلئ بالانتحاريين ومثلت ذلك كله برمزية الكتابة العربية على ستائر سود جمعت فيها بين لافتة التعزية وتراث الأمة الشعري والمدونات الدينية. هذا التكوين الشعري الذي ملأ المسرح صاحبته ملحقات فنية وادوات لم تستثمر في العرض، حيث ان فضاء المسرح كان بامكانه لو تعامل المخرج الممثل معه لاغنى العرض. وطوال ثلاثة ارباع الساعة كان الممثل مواجها للجمهور بينما بقيت خلفيات الديكور بلا علاقة أو مشاركة فعلية مع العرض وهو ما يجعل العرض المسرحي غنيا بالدلالة لو كانت الشخصية المحورية ابو دلامة مهيئا لتأسيس علاقة منهجية بين فكره وفكر تلك الكتابات اتفاقا معها أو اختلافا، لدلنا وبوضوح ان الحاضر وفق ما يفكر التكفيريون والسلفيون به مرتبط بالماضي.ولكن كما يبدو ان المخرج الممثل فضل ان يكون خطابه مباشرا كما لو كان يقف خلف مذياع. وترك هذه البقعة الواسعة من خشبة المسرح بلا فعل أو علاقة. مثل هذه العروض تنفعها المساحات الصغيرة حيث الكثافة البصرية تعني تركيزا في المشاهدة وربطا لمفاصل العمل.وليس فضاء واسعا لم يستغل وهو ما اضعف العمل بصريا.

بقي أن ندرك أن الفنان فاروق صبري القادم من استراليا ليقدم عمله لنا لم تكن الظروف مؤاتية له كي يستكمل عمله بما ينسجم وحاجة

المسرحية إلى التكامل، ثمة عوامل كثيرة كماشرح لي منعـت اكتمـال العمل كما يجب أن يكون من بينها انشغاله بمرض اخيـه- نأمـل لـه الشفاء- الذي اهدى العمل المسرحي له.ومن بينها أن تجربته هذه ليست إلا بداية للعمل في مواقع أخرى سيستفيد من الملاحظات التـي تقـال، وبالطبع ينصب هدفي في هذه الكلمات في هذا الإطـار هـو أن يكـون العمل اللاحق اكثر ملائمة لفكرته.

وتحياتي لجميع الفنانين المشاركين وبخاصة الشباب الذين قدموا مـن العراق برسائل فنية بشرية إلينا.

١٦- البنية الثلاثية في مسرحية الضيف

تفاجأ أحيانا انك تطيع تكوين فكرة كبيرة من موضوع صغير، فتجد أن الكاتب قد وظف قدرات فلسفية كبيرة في حوادث يومية معاشة وهو بهذا يقربك من مكونات التأليف المتمكن فيحيلك إلى ما يحيط بك ليكشف أنك تعيش واقعيا وأنت محاط بالكثير من علوم الفكر والطبيعة. فالعبارة الشعرية مثلا والتي تقال على ألسنة العاديين من الناس، ليست هي القصيدة بل الحال وقد ارتفعت إلى مستوى الأسطورة فتجدها وأنت تتداولها مع الآخرين أنها ابلغ بكثير من مدونات تاريخية مهمة، ولذلك نقول ليست الكتابة خاصة في المسرح وهو ميدان الفنون وتنوعها مجرد تراكم أحداث وسياق تنبثق عن أسئلة، بل هي استنهاض القيم الكامنة فينا كبشر لرؤية أجمل للعالم. فالتاريخ مثلا لا يكتبه كتابة دقيقة وغير منحازة إلا الناس العاديين أولئك الذين يتشبعون يوميا بقرارات السلطة وبقوانينها فهم صناع كلمتها وهم حطبها أيضاً.

المسرحية التي بين يدي واحدة من الكتب التي أثارت لدي الكثير من الأفكار الكبيرة خاصة وأنها تنساب بهدوء لتعبر عن تيار جارف يسير تحت جلودنا دون أن نعرف حقيقته، ذلك هو أننا نعيش دائما في تصور جدلي لأفكارنا الكبيرة خاصة الدينية والاجتماعية والثقافية وهي أن لا فكرة مستقرة لوحدها دون أن تكون لها ثلاثة أضلاع، ضلع يؤسسها وهو ما يطلق عليه هيجل المباشرة، وضلع يسلبها وضله ثالث يجمع بين الاثنين ليغير مسارها كي ينقلها لموقع جديد والحقيقة هنا هي أن لا

فكرة مستقرة مادام هناك من يجد ظــلالا لهـا تـنعكس علــى ســلوك وتصرفات الناس يوميا.

بدءاً يضعنا المؤلف في غرفة فيرنس ديفيد ذات المواصفات الكهفية - الرحمية التي تستعير من القبو هيأتها ومن العالم قِدَمــه،ومن المكــان المعطى سلفا مادته الأولى فالعودة إلى الرحمية، إلى تلك البقع المظلمــة من الحياة هي عودة لبدء التفكير بعالم النور قبل أن يزيح الضوء ذلـك العماء الأبدي عناء، والغرفة الكهفية الضيقة لا تبدو أنها بعيدة عن العزلة وهذا ما نلمسه في مناخ المسرحية كلها لكنها عزلة تجعل الأفكار تنساب دون تعقيدات كبيرة لتوضح أن العالم الثلاثي وحده الذي يقــيم حياتنــا الدنيوية.. كل شيء في الغرفة يدل على القدم وهذا تأسيس أولي يــوحي بأن موضوعها أزلي وقديم ونشأ بوجود الإنسان، ثم يتحول بحكم تخثره وتشبعه بالتراث إلى رمز ثلاثي. والرقم ثلاثة هو الرقم الذي تقوم عليــه كل فكرة. فالتكوين الثلاثي لا يطبع الموجودات والأشياء في الغرفة فقط كما سنرى بل يسحب الموجودات الحياتيــة والفكريــة والميثيولوجيــة والرمزية لسياقه. أنه هنا القوة الرمزية المهيمنة على النص.

في الغرفة ثلاث شخصيات دائمة السكن هــي: فيــرنس، المــؤمن بالتوحيد، وسوسينو، الضيف والمبعوث الكنسي لأقناع فيرنس بالعــدول عن فكرته والايمان بالايقونة الثلاثية، وإلا فــالموت ينتظــره، وماريــا الخادمة وجاسوسة السلطة والكنيسة على الاثنين. ويكفــي هــذا العــدد للتكاثر فهو إثنان زائدا واحد ولما كان الاثنان فيرنس وسيسينو رجلــين فهم ثلاثة في أثنين. يعني أن العالم يمكن أن يتكاثر، وأن المؤمن بالواحد يمكن أن يقنع أو يحذو حذو المؤمن بالثلاثة. وهناك ثلاثة أشياء تحتــل

مساحة الغرفة الكهفية – الرحم: سريران ومنضدة. لكل شخص سـريره الخاص به بينما المنضدة مشتركة بينهم، في حين لا يوجد لماريا سرير ومن هنا نستدل أن ماريا الخادمة ستكون القاسم المشترك بين سـريري الاثنين، وبالفعل فالاثنان يضاجعانها وتنجب منهم ولذا لا نعرف من هو الأب. وإذا عدنا لسرير النوم نجده دالة على الولادة والقبر معـا، بينمـا تدل المنضدة على الحياتي على الفعل المعيش، على النهوض من النـوم والمباشرة بالحياة أما قوائم الأسرة فهي أرجل ماعز، والماعز دالة على كائن مرافق للنبوءات الكبرى خاصة ما تبقى لنا من قـصة إسـماعيل وزوجته هاجر والماعز المرافق لهم فهو أول حيوان يذكر مـع بدايـة الأنبياء على الأرض.. وتحيط المائدة ثلاثة مقاعد هي الأخرى جزء من ثيمة السريرين والمنضدة ومن الشخصيات الثلاث. أما المقاعـد التـي تحتل مساحة الغرفة إضافة إلى السريرين والمنضدة فهي ثلاثـة أيـضا وكل مقعد بثلاثة أرجل خلال مسار الحدث نجد ثلاثة أفكار رئيسة هي التي تتسيد الحوار التي تدور في الغرفة الرحمية: الفكر التوحيدي، حيث يؤمن بوجود إله واحد، والفكر التثليث ، وفكر السلطة التي تؤكد وجودها من خلال سيطرتها على الكنيسة. الفكر الأول والثاني ديني بينما الفكـر الثالث دنيوي يريد توظيف الدين لـه. وعلـى المائـدة ثلاثـة أقـداح خزفية،الخزف طين وماء ونار دالا به على أن ما يشربون به يعود إلى ثلاثة عناصر أساسية.. وفي الوقت نفسه تصبح ماريا، والإسم له دلالـة على " مريم" الجسد الذي يواقعه الاثنان. فتحمل ولكن لا نعرف مـن اي منهما علقت. أما الحمل المجهول– المعلوم يصبح دالة على فكـرة ولادة المسيح من روح الله ومن روح بشرية معاً. وثمت أشـخاص عـاديون

يدخلون إلى الغرفة الرحمية كلما تطلب الموقف ذلك. وكلهم ضمن بنية الفكرة الثلاثية.. فالرمز ثلاثة الذي يشبع المسرحية بمناخه ودلالاته هو أيقونة الرمز الديني للمسيحية بين أن تكون توحيدية وأن تكون ثلاثية. . المسرحية تعيد تكوين العالم الداخلي للبيت الديني والدنيوي والامتزاج بينهم في وحدة كونية أرضية يعني أن التوافق بين الفكر والواقع ينشيء تكوينا منفتحا على الأرقام فالثلاثة بعد نهاية المسرحية يبقون ثلاثة ولكن بعد أن يولد طفل ويموت رجل. والمسرحية كما تحكي حروفها تتحدث عن تكوين العالمين الروحي والمادي أي أنها تستعير العالم الخارج لتدخله في عالم الغرفة وتنطلق من عالم الغرفة الداخلي لتفسر العالم الخارجي، هذه المناقلة بين العالمين تجسدها وحدة الوجود الثلاثية..

تتحدث المسرحية عن الصراع بين فكرة التثليث في الفكر الديني للكنيسة الكاثوليكية وفكرة التوحيد التي جاء بها الأب فيرنس. حديثا يكشف عن المصاهرة بين الدين والسلطة مصاهرة تتحول إلى قوة عندما يكون ممثل السلطة خاضعا لسلطة الدين ومفترقة عنها عندما يكون ممثل السلطة مغايرا في بنية دولته لما يحتكم الدين إليه من عدل وأفكار نيرة وتقدم.. فكلاهما يسند الأخر عندما يوظف لصالحه. ويسعى لتغيير عندما يكون مناقضا له. وعن العلاقة بين الافكار الدينية نفسها عن فكرة الله عندما تكون العلاقة في جدل ومناقشة عن أصل الدين وعن الفكر الديني نفسه.. وتكشف كذلك عن البنية العقلية لرجال الفكر عندما يواجهون تحديا: فرنس من قبل السلطة الكنسية والحاكم، الذين يدعون إلى التثليث، وسوسينيو من قبل السلطة الكنسية والحاكم اللذان يجبرانه على مراقبه فيرنس ومن ثم اقناعه بالعدول عن فكرته. لكننا نجده أي

سوسينيو في آخر المسرحية وقد بدأ بقبول فكرة التوحيد تدريجيا. وعندما يساق فيرنس من قبل السلطة إلى المشنقة، نجد سوسينيو يحل محله ولكن إلى زمن آخر وفرصة أخرى حيث يمكنه أن يعلن عن فكرة التوحيــد. وفي هذه الأثناء نجد ماريا الخادمة والتي تدعو سوسينيو أن يكون أكثر حزما مع فيرنس ليقنعه بالعدول عن فكرة التوحيد لصالح الحكم والتــي تحمل منهما بطفل لا نعرف ملامحه هل هو شبيه بفيــرنس الموحــد أم بسينيو المتقلب. تتحول هي الأخرى إلى مغارة إلهية ومدنــسة فــي أن معاعندما تدعي أمومة الطفل فقط بينما يكــون أبــوه مجهــولا رغــم مضاجعتها من قبل الاثنين. وهنا نجد العلاقة بين الثلاثة الــذين ولــدوا الطفل ليست علاقة اقوال مجهولةعن من هو الأب بــل عــن الوجــود الثلاثي له وقد أسبغت هذه الثيمة شيئا من مجهولية قدرية. فقد ولد الطفل من فكرة قائمة وموجودة على الأرض، هي فكرة الصراع بين التوحيــد والتثليث، وليس من السماء كما يقال بشأن ولادة المسيح أبن مريم.. ثلاث افكار ثلاثة شخصيات، ثلاثة مقاعد وثلاثة محاور. وعليك كي تفهم هذه المسرحية أن تعيد تركيب الرمز الثلاثي معا لتستخلص وليدا واحدا هــو الرب. فقد حملت ماريا من الاثنين كبنية ثلاثية كامنة في "واحد".

والموضوع الخارجي الذي يؤلف النص هو ان الكنيسة الكاثوليكيــة التي جاءت بحاكم جديد يؤمن بها عليها أن تؤكد سلطتها على اهم فكر قائم من قبل كهنة آخرين يؤمنون بالتوحيد. ولذلك لجات إلى سلطة القوة وبناء المخيلة الشعبية من خلال تكوين مشوه لفكر ثلاثية الوجود. الديني وعلى الحاكم الجديد أن يتخلص من كل دعاة التوحيد.. وعلى سوســينو

الذي يحل بالإكراه ضيفا على فيرنس أن يقنع فيرنس بالعدول عن فكرته بالتوحيد، وإلا فالموت ينتظره. ومن أول مشهد نعرف أن فيرنس يعرف تماما أن سوسينيو جاء ليتخلص منه، ولكن سوسينو جاء وهو يحمل في فكرة بذرة غير مكتملة عن التوحيد فجاء ليؤكدها رغم انه مبعوث من الحاكم . ولكن هذه أوامر الكنيسة وحاكم المدينة الجديد . وهنا يدور الصراع بين ضميرين- فكرتين مطلقتين. ضمير سوسينيو الذي يضحي لصالح الحاكم بعقل وفكر نير هو فكر فيرنس، وضمير فيرنس الذي يعرف أن ضيفه يؤمن به ولكنه يطيع مصالح الكنيسة الكاثوليكية. وبينهما معا وبين ماريا التي حملت في احشائها وليدا من تصاهر الفكرتين اللتين تكشفان عن مرحلة مهمة من مراحل وقوف العقل أمام الرغبات .

المؤلفات النقدية

١- قصص عراقية معاصرة - مشترك مع الناقد فاضل ثامر- دار الرواد - بغداد - ١٩٧١

٢- القاص والواقع - دراسات في الرواية والقصة - بغداد - ١٩٧٥

٣- وجهاً لوجه - دراسات في المسرح - اتحاد الأدباء في العراق- بغداد - ١٩٧٦

٤- الرواية والمكان الجزء الأول - دراسة نظرية - تطبيقية الموسوعة الصغيرة رقم ٥٧بغداد ١٩٨٠

٥- الرواية والمكان الجزء الثاني - دراسة نظرية - تطبيقية،
طبعة أولى :مجلة آفاق عربية عدد ٨ حزيران بغداد ١٩٨٠ .
طبعة ثانية دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦

٦- دلالة المكان في قصص الأطفال دراسة نظرية- تطبيقية، الطبعة الأولى دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٨٥
الطبعة الثانية ٢٠٠٠ دمشق - مجلة المدى

٧- إشكالية المكان في النص الأدبي - دراسات في الشعر والرواية - بغداد - دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦

٨- المسرح العراقي - مشترك نشر اليونسكو ١٩٨٨ نشر على ورق الاستنساخ

٩- بقعة ضوء بقعة ظل - دراسات في المسرح - بغداد دار الشؤون الثقافية ـــ١٩٨٩

١٠- الإستهلال - فن البدايات في النص الأدبي- يتناول الشعر والرواية والقصة والملاحم والحكايات،

الطبعة الأولى: - الشؤون الثقافية - بغداد - ١٩٩٣

الطبعة الثانية: الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية عدد ٥٧ القاهرة يونيه عام ١٩٩٨

الطبعة الثالثة: دار نينوى - دمشق ٢٠٠٩

١١- التجربة والوعي - دراسة في الأدب الأردني - الفلسطيني- دار الكرمل- عمان- ١٩٩٤

١٢- المساحة المختفية ــ دراسة في الميثولوجيا الشعبية المركز العربي- بيروت- ١٩٩٥

١٣- جماليات المكان في شعر السياب - دار المدى - دمشق-١٩٩٦

١٤- في المسرح العراقي المعاصر ــ دراسات ونقد في المسرح العربي منشورات صحراء ٩٣ - بروكسل- ١٩٩٧

١٥- مختارات من القصة العراقية - القاهرة - آفاق النقد ١٩٩٨

١٦- سعد علي وفن العلاقة ــ دراسة في الفن التشكيلي ــ دمشق - دار المدى عام ١٩٩٩

١٧- شارع الرشيد - عين المدينة وناظم النص- دار المدى دمشق ٢٠٠٣

١٨-عنف الفرشاة - مقالات في الفن التشكيلي- دار دون كيشوت- دمشق ٢٠٠٣.

١٩- الأرجوانة الحمراء- مقال في المسرح الكردي المعاصر-

الطبعة الأولى: إصدار جمعية رهفه للثقافة الكردية في برلين ٢٠٠٣.

الطبعة ثانية: عن درار سردم - السيلمانية، عام ٢٠٠٨.

٢٠- شعرية الماء- مقالات في الشعر – افاق النقد مصر القاهرة ٢٠٠٤ العدد ١٤٦

٢١- مقتل الحلم الثالث، مسرحية، بالإشتراك مع الدكتور عوني كرومي – الاسكندرية ٢٠٠٧.

٢٢- الرؤية بعين الطائر رؤية بصرية للمكان الأردني – دمشق -٢٠٠٧

٢٣- ما تُخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، من إصدارات المجلس العراقي للثقافة. نشر بالاشتراك مع دار العلوم – ناشرون بيروت ٢٠٠٨

٢٤- أسئلة الحداثة في المسرح، من اصدارات مجلة المسرح، ع ١٠، الناشر فرقة مسرح سالار – العراق / السليمانية ٢٠٠٨.

و صدر فصل"أسئلة الحداثة في المسرح" ضمن مجلد " حصاد القرن" المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين. من قبل مؤسسة شومان عمان ٢٠٠٨.

٢٥- حجر الحروب، مقالات في الحداثة الشعرية ، منشورات المدى عام ٢٠٠٩ سوريا دمشق.

المؤلفات المسرحية

١- قصة أوبريت بيادر خير "أول أوبريت عراقي" البصرة ١٩٦٩

٢- القضية – مسرحية – البصرة – ١٩٦٩

٣- القربان مسرحية معدة عن رواية غائب طعمة فرمان ١٩٧٥

٤- قصة وسيناريو أوبريت السابلة – بغداد – ١٩٧٤

٥- شارع النهر – مسرحية – بغداد – ١٩٨٧

٦- الحقيبة- مسرحية - هولندا عام ٢٠٠٢

٧- الحكاية الجديدة -أوبريت - قصة وسيناريو وحوار - هولندا ٢٠٠٦

٨- مسرحية مقتل الحلم الثالث مشترك مع الدكتور عوني كرومي إصدار مكتبة الإسكندرية عام ٢٠٠٧

٩-

كتب صدرت عن الناقد ياسين النصير

المكانية في الفكر والفلسفة والنقد إعداد زهير الجبوري - دار نينوى - دمشق عام ٢٠٠٨

كتب جاهزة للطبع

١- الحروفية والحداثة المقيدة .

٢- الخصوبة والنار دراسة في نصب الحرية لجواد سليم.

٣- شحنات المكان - دراسات نقدية مكانية.

٤- حوار الناس- يوميات حرب.

٥- يوميات سائق تكسي تجربتي مع الشارع الليلي في بغداد.

٦- وعي المشاهدة - كتابات في الصحافة.

أنشطة مختلفة

- عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في العراق بين عـــامي ١٩٧٣-١٩٧٨
- سكرتير رابطة نقاد الأدب في العراق منذ تأسيها وإلى عام ١٩٨٩
- عضو هيئة تحكيم المسرح في العراق منذ ١٩٧٦ وإلى عام ١٩٨٩
- عضو هيئة تحرير المجلات التاليـــة: الأديـــب المعاصـــر، ١٩٧٣-١٩٧٨الثقافة الجديدة، ١٩٧٢- ١٩٧٨ مجلة التراث الشعبي ١٩٨٥-١٩٨٨ مجلة السينما والمسرح.
- عضو هيئة تحرير الصحف الآتية : طريق الشعب، الفكر الجديد،
- رئيس تحرير جريدة ثقافة ١١التي تصدر فـــي هولنـــدا منـــذ عـــام ١٩٩٨- توقفت عن الصدور بعد التغيير في ٩/نيسان/٢٠٠٣
- اعتمدت الانسكلوبيديا البريطانية كتابات النصير في التعريف بالمسرح العراقي المعاصر.
- ترجمت دراسته عن البنية المكانية في القصيدة إلى اللغة الإنجليزية.
- ترجمت بعض دراساته في المسرح إلى اللغة الألمانيـــة والروســـية والهنغارية والهولندية.
- يرأس مؤسسة "ثقافة ١١" التي أُسست في المنفى عام ١٩٩٨ ثم واصل برنامجها السنوي في بلجيكا. إلى أن توقفت بعد التغيير في العـــراق، عام ٢٠٠٣.
- يرأس مؤسسة أكد للثقافة والفنون والنشر في هولندا التي أُسست في ٥-٦ – ٢٠٠٠ وما زالت تقدم برامجها السنوية.

- يرأس مهرجان السينما الوثائقية العراقية في هولنداالذي ابتدأ نـــشاطه عام ٢٠٠٣ واستمر لثلاث دورات عام ٢٠٠٥ وعام ٢٠٠٧
- أنتخب عضواً في الأمانة العامة للمجلس الثقافي العراقي ٢٠٠٧.
- قدم ندوات شهرية ــ ثقافية لمختلف التيارات الأدبية والنقدية تحت اسم صالون ثقافة ١١ وقد حاضر فيها عدد كبير من المثقفين والمفكـــرين العرب والمستشرقين في أوروبا.وقد بلغت محاضرات الصالون لوحده أكثر من خمسين محاضرة لغاية ٢٠٠١
- حاضر في عدد كبير من المنتديات الثقافيـــة والمهرجانـــات الأدبيـــة والمؤتمرات في عموم البلدان العربية والأوروبية بينهـــا: القـــاهرة – بيروت– عمان – دمشق– الكويت– الامارات–لبنان ألمانيا – إنكلترا – فرنسا – بلجيكا– السويد– الدنمارك– هولندا.
- يكتب في الصحف العربية والمجلات الدورية مقالات نقدية وفكرية.
- نشرت له أمهات المجلات الأدبية المتخصـــصة مقـــالات فـــي النقـــد والفكر.
- ما بين عامي ١٩٥٩ –١٩٨٥ كان لفترات متقطعـــة نزيـــل مخـــافر الشرطة السرية ومقرات الحرس القومي والأمن العامة العراقية فـــي البصرة وبغداد.
- أحيل إلى المحاكم الخاصة مرات عدة لانتمائه السياسي

أسئلة الحداثة في المسرح

حفل أدب القرن التاسع عشر بالإجابة عن الأسئلة الكبيرة،التي ورثها من القرن الثامن عشر. تلك التي تتصل بالحداثة وبالفلسفة، وكان المسرح من بين أكثر الفنون عرضة لإختراق أسئلة القرن التاسع عشر بتداخلها مع أسئلة القرن العشرين بأبعاده وأدواته،لانه المجال الأكثر عرضه للتجديد مع الإبقاء على قدر أكبر من الماضي فيه،فهو في قطيعة وأستمرار مع نفسه، ومع الافكار التي تحيط به. ومن هنا تكون محاولتنا رصد النوى الحداثية في مسرح القرن العشرين بالضرورة رصداً للنوى القديمة في مسرح القرن الثامن عشر والتاسع عشر، ثم في ما يسمى بمسرح ما -بعد- الحداثة، الذي نجده هو الآخر خاضعا لجدلية الثبات والتغيير. فالحداثة في اي فن تقع في منتصف الطريق، بين قديم منسحب، وجديد متقدم.

ISBN 978-9933-407-86-5





